QUADERNI d'italianistica
Revue officielle de la société canadienne pour les études italiennes
Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies
Volume IV No. 1 1983

Editors — Directeurs
Massimo Ciavolella *(Carleton)* Amilcare A. Iannucci *(Toronto)*

Associate Editors — Directeurs adjoints
S. Bernard Chandler *(Toronto)* Carlo Chiarenza *(U.B.C.)* Pamela D. Stewart *(McGill)*

Managing Editor — Directeur administratif
Leonard G. Sbrocchi *(Ottawa)*

Book Review Editor — Responsable des comptes rendus
Michelangelo Picone *(McGill)*

Editorial Board — Comité de rédaction
D. Aguzzi-Barbagli *(U.B.C.)*
A. Alessio *(McMaster)*
K. Bartlett *(Toronto)*
S. Ciccone *(U.B.C.)*
A. D'Andrea *(McGill)*
D. Della Terza *(Harvard)*
G. Folena *(Padova)*
J. Freccero *(Stanford)*
H. Izzo *(Calgary)*
S. Gilardino *(McGill)*
I. Lavin *(I.A.S. Princeton)*
J. Molinaro *(Toronto)*
H. Noce *(Toronto)*
J. Picchione *(York)*
M. Predelli *(Montréal)*
O. Pugliese *(Toronto)*
W. Temelini *(Windsor)*
P. Valesio *(Yale)*
C. Vasoli *(Firenze)*
E. Zolla *(Roma)*

Quaderni d'italianistica is the official journal of the Canadian Society for Italian Studies / est la revue officielle de la Societé canadienne pour les études italiennes.

Executive of the Society — Executif de la Societé 1982–1984

President-Président
S. Bernard Chandler *(Toronto)*
Vice President-Vice Présidente
Maria Bendinelli Predelli *(Montréal)*
Secretary/Treasurer-Secrétaire/Trésorier
Leonard G. Sbrocchi *(Ottawa)*
Past President-Président sortant
Antonio Franceschetti *(Toronto)*

Past Presidents — Anciens Présidents
Julius A. Molinaro *(Toronto):* 1972-1974
Antonio D'Andrea *(McGill):* 1974-1976
Antonio Alessio *(McMaster):* 1976-1978
Stefania Ciccone *(U.B.C.):* 1978-1980
Antonio Franceschetti *(Toronto):* 1980-1982

cover by: G. Fucito

QUADERNI d'italianistica

Vol. IV, No. 1. Primavera 1983

ARTICOLI

Antonio Franceschetti
Foscolo e l'Arcadia 1

Carolyn Springer
"L'urne de' forti": Foscolo's Sepulchral Archaeology 26

Giusi Oddo De Stefanis
Gli Indifferenti di Moravia: trasfigurazione mataforica di una realtà sociale 47

NOTE E RASSEGNE

Sylvia Huot
Dante's Poetics of Love: Some Remarks about the *Commedia* and Its Vernacular Context 69

Elémire Zolla
Bomarzo: il santuario neoplatonico 89

Corrado Federici
Per un'ipotesi di lettura platonica de *Il fu Mattia Pascal* 99

Claudia Persi Haines
Reading Italian "Readers": a review article 111

PICCOLA BIBLIOTECA

Marvin B. Becker
Medieval Italy: Constraints and Creativity (Kenneth R. Bartlett) 124

Sergio Maria Gilardino
La scuola romantica. La tradizione ossianica nella poesia dell'Alfieri, del Foscolo e del Leopardi (S. Bernard Chandler) 126

Prezzolini: Un secolo di attività. Lettere inedite e bibliografia di tutte le opere (Julius A. Molinaro) 128

Alfredo Obertello
Chiavari l'altr'ieri (Antonio Alessio) 129

Althea Caravacci Reynolds e Argentina Brunetti
Teatro Prosa Poesia (Claudia Persi Haines) 131

Sergio Adorni and Karen Primorac
English Grammar for Students of Italian (Marcel Danesi) 132

Quaderni d'italianistica appears twice a year, in the Spring and Fall, and publishes articles in English, French and Italian. Manuscripts should not exceed 30 pages, typewritten double-spaced, and should be submitted in duplicate: the original and a photocopy. In preparing manuscripts contributors are requested to follow the *MLA Style Sheet*.

Quaderni d'italianistica paraît deux fois par année au printemps et en automne, et publie des articles en anglais, en français et en italien. Les manuscrits ne devraient pas dépasser 30 pages dactilographiées à double interligne et doivent être envoyés en double exemplaire (l'original et une photocopie). Pour la présentation du manuscrit les collaborateurs suivent le protocole du *MLA Style Sheet*.

All manuscripts to be considered for publication should be sent to one of the two editors:

Les manuscrits soumis pour publication doivent être adressés à l'un des deux directeurs:

M. Ciavolella
Department of Italian
Carleton University
Ottawa, Ontario
Canada K1S 5B6

A.A. Iannucci
Department of Italian Studies
University of Toronto
Toronto, Ontario
Canada M5S 1A1

Books for review should be sent to:

Les livres pour comptes rendus doivent être envoyés à:

M. Picone Department of Italian McGill University
Montréal, P.Q. Canada H3A 1G5

SUBSCRIPTION COST ABONNEMENT	1 year 1 an	2 years 2 ans	3 years 3 ans
Canada-USA	$10	$18	$25
Institutions	$13	$24	$35

Other countries add $1.50 per year for mailing and handling. Single issues $5.00. (Please specify issue).
Autre pays ajouter $1.50 par année pour les frais de poste. Pour un numéro particulier (spécifier) $5.00.

Members of the Society automatically receive the journal. (Membership dues are $15.00).

L'adhésion à la Societé donne droit à la réception de la revue. (Taux d'adhésion $15.00).

Please direct all subscription enquiries, and other business correspondence to:

Veuillez adresser toute demande d'abonnement et toute autre correspondance d'affaires à:

L.G. Sbrocchi Department of Modern Languages and Literatures
University of Ottawa Ottawa, Ontario Canada K1N 6N5

Antonio Franceschetti

Foscolo e l'Arcadia*

Nei suoi numerosi studi sul Settecento Walter Binni ha cercato di scandire il piú possibile le varie fasi del secolo, di sottolinearne le innovazioni e le differenziazioni, di delinearne in ultima analisi un quadro quanto mai frastagliato e preciso nei suoi momenti specifici e nelle sue caratterizzazioni geografiche e cronologiche.[1] Dal canto suo Mario Fubini tendeva all'apposto ad individuarne le tematiche e le ideologie piú unificanti, differenziate sí nei loro sviluppi, ma intimamente vicine ed affini nelle motivazioni e negli intenti.[2] Di fronte a queste prospettive critiche un intervento su Ugo Foscolo e l'Arcadia potrebbe dunque orientarsi su due opposti binari, tenendo sempre come punto di partenza il suo atteggiamento nei confronti dell'accademia romana e dei suoi esponenti, pensatori, teorici, critici e poeti, piú in vista e piú caratterizzanti: da un lato si potrebbero mettere in evidenza le innovazioni del poeta di Zante in relazione ai valori letterari che l'Arcadia assunse dal passato, rinnovò, ricreò, fece suoi e tramandò alle generazioni successive, nel mezzo di non sempre facili contrasti e di polemiche tutt'altro che languide e pastorali; dall'altro rintracciare invece quelle filigrane che piú lo identificano come settecentista, come scrittore che si colloca alla fine del secolo iniziato con la rivolta arcadica contro il Barocco in favore dei classici sia greci e latini che italiani, con tutte le deficienze certo di quella rivolta, ma anche con tutto il suo valore e con tutta la sua portata.

Ci limiteremo a seguire per ora la seconda strada, riservandoci di affrontare la prima in un'altra occasione. Naturalmente non si tratta tanto di ricercare negli scritti del Foscolo frasi, considerazioni, giudizi, per non dire addirittura versi, che rimandino precisamente a un pensatore o a un poeta dell'Arcadia, magari per negare l'originalità dell'artista e del critico e per levare contro di lui un dito accusatore, come allo scolaretto colto in flagrante copiatura al momento del tema in classe. A parte tutto, quelle frasi e quei versi ben raramente potrebbero essere davvero indicativi e risolutivi: se si tien conto della versatilità imitativa dell'Ar-

cadia, dei suoi debiti nei confronti della cultura rinascimentale e di quella barocca, rimarrebbe sempre aperta la possibilità che ad altre, e differenti, origini sia da attribuirsi la loro presenza negli scritti del Nostro. In questo discorso cercheremo piuttosto di ricostruire la visione che il Foscolo ebbe dell'Arcadia, con i suoi punti fermi e con le sue eventuali contraddizioni, e di rintracciare insieme quegli elementi della cultura del poeta che sono piú evidentemente vicini alla temperie istaurata dall'accademia romana, ai suoi ideali e alle sue conquiste: ed anche alle sue sconfitte. Nella ricerca attraverso gli scritti del Foscolo di specifiche testimonianze arcadiche non ci ha guidato l'intento di ricontrollare un atteggiamento o un'idea, bensí quello di stabilire quanto in lui era ancora vivo e fecondo del messaggio lasciato dai suoi antenati arcadi, quanto ancora in lui quella tradizione fosse condizionante e caratterizzante, con ogni probabilità senza che egli stesso molte volte ne fosse consapevole.

Un'ultima considerazione prima di affrontare il tema proposto: all'inizio della nostra peregrinazione attraverso le opere del Foscolo abbiamo dovuto necessariamente chiederci se fosse piú importante e piú valido seguire un ordine di idee piuttosto che di tempo, di individuare costanti piú che di insistere su tangenti e differenze, trascurando gli sviluppi e le variazioni del suo atteggiamento nei confronti della cultura arcadica, che possono rispecchiare, piú che maturi ripensamenti, soltanto il passare degli anni e le diverse circostanze in cui egli venne a trovarsi — che riflettono dunque in ultima analisi non un suo cambiamento fondamentale di valutazione e di giudizio, ma solo una diversità nelle componenti ambientali e psicologiche, nelle pressioni culturali alle quali lo scrittore si trovava esposto e sottoposto nel momento in cui scriveva quella pagina specifica. Soprattutto ove si pensi che molti dei suoi scritti teorici (e qui, com'è naturale, si è orientata fondamentalmente la nostra ricerca), in particolare quelli stesi durante l'esilio per motivi di ordine pratico e di necessità economiche, a proposito dei quali egli nell'epistolario spesso lamenta il poco tempo concessogli per la composizione, sono usciti assai affrettatamente dalla sua penna e non hanno potuto essere né profondamente meditati né, molte volte, compiutamente elaborati e rivisti dall'autore.

In realtà ci è parso meglio cercare di fondere in qualche modo i due criteri, perché se da un lato l'atteggiamento del Foscolo su specifici punti rimane costante per tutto l'arco della sua vita, e alcune differenti sfumature sono dovute esclusivamente alla circostanza particolare in cui egli ne parla, dall'altro assistiamo invece a sostanziali mutamenti di veduta da attribuirsi a nuove

meditazioni che gli presentarono evidentemente gli stessi fenomeni e le stesse figure in maniera assai diversa. Cosí abbiamo rinunciato a parlare di fasi (giovanile, milanese, pavese, inglese e via dicendo), per evitare monotone ripetizioni a proposito del ripresentarsi in certi casi delle stesse considerazioni per gli stessi aspetti e per gli stessi scrittori, ma non abbiamo mancato di sottolineare lo scarto cronologico tra due diversi giudizi ogniqualvolta quello scarto fosse utile per intendere e spiegare il cambiamento di un dato punto di vista.

A scorrere i tomi dell'Edizione Nazionale[3] si direbbe che il Foscolo nutra per l'Arcadia un'antipatia patologica, anche se allo stesso tempo ne accetta dei precisi presupposti che ovviamente non gli dovevano sembrare caratteristici dell'accademia romana, ma verità assolute e indiscutibili che con essa non avevano nulla a che fare. Quel nome, come quello di molti dei suoi esponenti piú in vista, si configura alla sua mente come qualcosa di nefasto, da cui non si può che rifuggire come da una maledizione. L'Arcadia rappresenta per lui una specie di calamità nazionale di cui si parla aggrottando le ciglia: un po' come per gli Arcadi erano stati il Barocco, il Marino e i Marinisti.[4] Cosí nel saggio *Sulla traduzione dell' "Odissea"* (del 1810), in un'accorata apostrofe agli "autori nostri concittadini," si legge questa esortazione: ". . . non siate ne' vostri libri né gesuiti, né accademici, né cortigiani, né nobili, né plebei, né pastori, né bifolchi Arcadi, né caprari,"[5] parole in cui sembrano riassumersi tutti gli aspetti piú negativi della vita culturale e letteraria italiana secondo il Foscolo. Analogamente nel saggio su *La chioma di Berenice di Callimaco tradotto da Valerio Catullo* (del 1803), dopo aver dato la versione italiana di alcuni versi di Francesco Maria Biacca, anche lui caratterizzato come "bifolco Arcade," cosí prosegue: "Odi eleganza pretta d'Arcadia, ed armonia di chitarriglia! E s'ei non si lodano, chi li loderà? Cosí il Maggi, il Lemene, il marchese Orsi, lo sdolcinato Zappi (e chi può ricordare di tutti?) congiurando lodi co' gesuiti furono dittatori della letteratura italiana"[6]: dittatori, ben s'intende, che congiurarono alla sua esautorazione e alla sua distruzione. E quando il Cesarotti pubblicò la sua infelice *Pronea*, il Foscolo non pensò a niente di meglio per compiangerlo che ricordarlo col suo nome arcadico di Meronte, nella lettera da Milano del 15 novembre 1807 alla Teotochi Albrizzi[7]: nome che egli non aveva mai usato in precedenza, per quanto ci sia noto, parlando del venerato maestro.

Forse il quadro piú dettagliato e piú diffuso che il Foscolo ci abbia lasciato dei suoi sentimenti negativi nei confronti dell'Arcadia — anche se si riferisce soprattutto a quella cronologicamente piú vicina ai suoi tempi — si legge nella *Vita di Pio VI*, uscita nel

1819. Ne riproponiamo qui la lettura, secondo la traduzione recentemente fornitane dal Limentani:

Pio fu un mecenate degli uomini d'ingegno; ma preferì le belle arti alla letteratura e alla scienza; e non fu, come mecenate, né molto dotto, né molto imparziale. La sua maggior debolezza fu quella di proteggere e di tollerare gli *Arcadi*. Non crediamo che tale nome sia molto famoso in Gran Bretagna; eppure tutti i curiosi sanno che esiste a Roma da centocinquant'anni un'accademia o associazione di poeti rispondente a tale denominazione fantastica, e pienamente meritevole del ridicolo di cui è pervasa. Fu istituita in un'epoca in cui simili affettazioni erano più tollerate, e per uno scopo non spregevole; ma da molti anni era diventata un obbrobrio e una molestia, e riempiva l'Italia dei suoi pastori e delle sue colonie affiliate, alle quali qualsiasi babbeo in grado di tirar fuori un sonetto e uno zecchino trovava facile ammissione, otteneva il *brevetto* di poeta, un nome pastorale e l'assegnazione di una porzione di terreno in qualche romantica regione dell'antica Arcadia. Perfino al giorno d'oggi, non appena un forestiero arriva a Roma, riceve la visita dei Segretari di questa Accademia, che gli offrono l'alloro e una copia di un componimento poetico già preparato, da recitarsi in nome dell'ospite generoso. Talvolta ancora, nelle loro pubbliche adunanze pongono la corona sul capo di qualche viaggiatore, tanto sciocco e vanitoso da far la parte dell'eroe in simili farse. Ma coloro che si prestano a tale incoronazione sono per lo più improvvisatori di professione, i quali, per potersi dare maggiore importanza di fronte al loro uditorio, vanno a Roma a comprar questo onore, come i medici ciarlatani acquistano la laurea da qualche università venale. Quasi nessuno scrittore oramai si presta a far uso del titolo che questa Società gli ha conferito; benché certi frati che pendono un pochino verso il profano pubblichino le loro poesie sotto il velo del nome pastorale, e invero questi nomi, da principio, furono inventati per proteggere taluni dignitari ecclesiastici, presi dalla febbre epidemica di far versi. Quando tutti s'immaginano d'essere poeti, la poesia vera è finita. Ma la prima metà del secolo diciottesimo fu in Italia priva d'interesse politico; quasi spenta era la generazione dei filosofi cui aveva data forma Galileo. I dotti si dedicavano per lo più allo studio delle antichità classiche, della critica letteraria e della storia del Medio Evo; mentre i Gesuiti incoraggiavano questa mania di scrivere versi, la quale, senza riscaldare la fantasia o eccitar le passioni dei loro allievi, ne lusingava la vanità e li distoglieva da studi più pericolosi. Siccome gli Arcadi formavano un esercito quasi innumerevole, ben di rado gli scrittori d'ingegno s'arrischiavano ad assalirli apertamente. Pio VI non aveva alcuna ripugnanza per l'adulazione, e nutriva una grande ammirazione per lo stile del Metastasio, e dei poeti che erano stati applauditi durante la sua giovinezza. Tutti erano, naturalmente, desiderosi di fare il loro esordio in Arcadia; e molti, facendosi ivi conoscere, ottenevano la nomina a segretari di ministri e cardinali. La Rivoluzione gettò questa famosa Accademia, insieme con molte altre istituzioni migliori, nell'ombra, dalla quale sta ora vanamente sforzandosi di uscire. Giustizia impone, tuttavia, di aggiungere che il gusto derivante dallo studio delle lingue antiche si è sempre conservato a Roma in tutto il suo vigore e la sua purezza; e che la critica dei poeti antichi vi ha raggiunto il più alto grado di perfezione, a causa della continua necessità di ricorrere agli scrittori classici per illustrare le antichità che vengono ancora quotidianamente scoperte.[8]

Si osservi in queste pagine l'insistenza sul "ridicolo" di tutta l'organizzazione dell'Arcadia, e il preciso legame instaurato dal Foscolo fra il suo diffondersi e le trame degli aborriti Gesuiti: motivi destinati ad avere un certo successo nella critica posteriore, in particolare con il Settembrini.[9] Ma vale anche la pena di sottolineare che il suo disprezzo ricade soprattutto sull'Arcadia come istituzione, non sugli Arcadi come individui: sembra cioè in qualche modo che essa non costituisca per lui una complessa fase della tradizione letteraria italiana, un movimento e un momento culturale quale in realtà fu, ma semplicemente si riassuma nell'aspetto negativo di produttrice di versi mediocri, per non dire pessimi, di continuatrice di usi e costumi fanciulleschi e banali. La sua critica e la sua ironia colpiscono quell'esteriorità dell'accademia con cui gli Arcadi stessi difficilmente avrebbero accettato di essere riconosciuti e identificati. Cosí quando egli depreca il fatto che a quei tempi, "per miseria dell'Italia, il far versi e rime riputavasi gloriosissimo studio,"[10] idealmente è molto vicino a uno dei piú noti pensatori arcadi della prima metà del Settecento, Scipione Maffei, il quale aveva scritto: ". . . assai contribuirebbe a rimettere in Italia la gloria de' buoni studi chi ne potesse bandir la poesia, poiché è quasi fatale fra di noi che infinite persone d'ingegno restino paghe di sé stesse quando sanno porre insieme de' versi, e non si curino di riportare dagli studi loro notizia alcuna delle cose."[11]

Su questa linea si trovano spesso nelle pagine del Foscolo rapide annotazioni denigratorie e assiomatici giudizi polemici contro l'Arcadia, i suoi ideali, i suoi gusti, le sue caratteristiche (per lui quasi sempre risibili); anche quando questi ultimi non vengono esplicitamente rifiutati o rinnegati, è chiaro che per lui si tratta pur sempre di una specie di sotto-letteratura, di qualcosa di inferiore e di mediocre da cui il vero genio deve comunque rifuggire.[12] Quest'ostilità va certo connessa alla piú estesa antipatia per le accademie in generale, che agli occhi del Foscolo si configurano come covi di maldicenti semidotti o indotti affatto, che mirano soltanto, con l'adulazione e con il servilismo, a conseguire una fama immeritata a tutto scapito degli studi, delle lettere e dei pochi davvero meritevoli che quegli studi e quelle lettere professano onoratamente. Un quadro memorabile di siffatte istituzioni lo scrittore ci ha lasciato nel satirico *Ragguaglio d'un'adunanza dell'Accademia de' Pitagorici* (del 1810); ma per dare un'idea dei suoi sentimenti nei loro confronti basterà ricordare le parole con cui si rivolgeva agli studenti dell'Università di Pavia nella seconda lezione, sulla "morale letteraria," trattando della "letteratura rivolta unicamente alla gloria":

Vediamo come in un quadro la vita di coloro che aspirano soltanto ad applauso volgare. Dotati di poco ingegno dalla natura, e volendo ad ogni modo ritrarre il maggior vantaggio possibile, s'introducono nelle accademie, ove con lodi reciproche vanno cercandosi anch'essi alcune pagine d'elogi. Le congregazioni d'ogni specie valgono mirabilmente a queste pratiche, ove tutti stringono alleanza difensiva e offensiva, e niuno tra loro scrive linea che non sia certo di vederla lodata almeno da' suoi confratelli: quindi la loro lode si diffonde tra il volgo facile a credere, facile a far eco, facile a rinnegare, facilissimo nondimeno a dimenticarsi e delle lodi e de' biasimi ch'egli senza candore di coscienza, senza esattezza di giudizio avea pronunciato il dì prima.[13]

Al di là di questo atteggiamento altero, nel quale si riflette senza dubbio lo spirito libero e schietto del Foscolo e la sua incapacità di scendere a compromessi per conseguire, anche in quegli ambienti culturali, una gloria che egli era in ogni modo cosciente di meritare, non mancano nei suoi scritti piú specifiche accuse, piú precise motivazioni che, se non sempre giustificano, aiutano almeno a comprendere le cause della sua ostilità verso l'Arcadia. Negli appunti per l'undicesima lezione delle *Epoche della lingua italiana* (del 1823), lezione non mai stesa in forma compiuta, si legge ad esempio quanto segue: "Pare che al principio del secolo decimottavo la poesia sdegnasse in tutta l'Europa d'esser maneggiata dal Genio, e si assoggettasse spontaneamente alla servitù della legge imposta dal Gusto": e proprio in questo senso l'opera dell'accademia romana fu perniciosa, dato che, come è scritto poco piú avanti, "il ridicolo e il danno del Gusto convenzionale derivano dall'istituzione dell'Arcadia."[14] Sulla stessa idea il Foscolo ritorna ancora in quell'anno, parlando del viaggio compiuto da Joseph Addison nella penisola[15]: "In quel tempo l'Italia pareva manchevole di vera poesia, d'eloquenza, di gusto e di belle arti; manchevole pure d'una lingua grammaticale e a mala pena ricordevole de' suoi uomini maggiori; cosí che la piú recente edizione del poema dantesco era vecchia di cent'anni, mentre al contrario l'Italia era ingombra d'immense quantità di notizie novellamente discoperte e accumulate da pochi uomini in un numero non grande di anni."[16]

In questa frase si inserisce uno degli elementi positivi riconosciuti dal Foscolo all'Arcadia sui quali ritorneremo piú avanti; è il caso intanto di sottolineare che la mancanza di "vera poesia," una delle piú fortunate e persistenti accuse che i futuri studiosi del Barocco e dell'Arcadia avrebbero mosso al periodo letterario compreso fra la fine del Cinquecento e la seconda metà del Settecento, trova già nel Foscolo un convinto assertore. Nel *Saggio sullo stato della letteratura italiana nel primo ventennio del secolo decimonono* (del 1818), scritto in terza persona, si legge a proposito del Monti che

"tre secoli erano scorsi, senza che un solo poeta italiano avesse osato di alzar la voce contro i vizi e la licenza dei nobili e dei potenti. Il Parini e l'Alfieri furono i primi che con mirabile coraggio ruppero, ad onore della verità, quell'abbietto silenzio," cosa che il Monti stesso, pur avendo ingegno sufficiente per farlo, non ardí.[17] A questa concezione della poesia cosí fortemente, cosí solidamente identificata e riconosciuta in una funzione educatrice e morale, se ne unisce poche pagine piú avanti un'altra piú propriamente estetica, che gli detta questa considerazione: "Foscolo ha posto per principio, che la poesia italiana morí col Tasso, e soltanto a' nostri giorni ritornò in vita. . . . Da indi in qua, un secolo la inorpellò, e l'altro la immiserì. L'*Ossian* può dar nello strano, il Parini nel leccato, l'Alfieri nell'aspro, e il Monti nell'ornato."[18]

È un criterio, naturalmente, in cui si riflettono le sue convinzioni personali, la sua sensibilità di artista e di poeta — al di là dell'eco del disprezzo che coinvolgeva altrimenti i periodi in discussione, e del valore individuale dei poeti ricordati, per i primi tre dei quali almeno il Foscolo nutriva profonda e sincera ammirazione. In ultima analisi dal Tasso al Foscolo stesso, secondo quest'ultimo, alla poesia è mancato sempre qualcosa. Ma sarebbe sciocco ed ingenuo interpretare questo suo atteggiamento solo come conferma di una vanagloriosa autoesaltazione, perché in esso non si riflette tanto la superbia del poeta, quanto piuttosto la sua fiducia e il suo credo in quello che la poesia dovrebbe davvero essere, nella sua complessa struttura di componenti, di significati e di valori, nell'intima difficoltà di raggiungerla, di impossessarsene, di farne qualcosa di vivo, di vero, di immortale. Piú che l'artista che ha superato quei grandi artisti, ci sembra che in quelle parole il Foscolo si consideri come colui che ha cercato di emularne le caratteristiche positive e di evitare quelle che a suo giudizio erano le loro manchevolezze, i loro difetti piú immediati — ed è un giudizio, si noti bene, su cui pochi posteri non si sono trovati d'accordo.

Sugli "orpelli" del Seicento non è il caso di soffermarsi in questa sede: vediamo piuttosto, sulla base di quanto egli scrive altrove, in che cosa consista per il Foscolo l'"immiserirsi" della poesia nel corso del Settecento. Parlando del Parini sempre nello stesso *Saggio* ad esempio egli afferma: "La versificazione del poeta milanese non è affatto dissimile da quella dei latini; scostasi bensí totalmente dal modo di poetare degl'italiani del suo secolo. Questi si sono distinti nella vicendevole gara di sorpassarsi l'un l'altro soltanto nell'invenzione di nuove maniere fino ad essi non mai praticate, supponendo con tal mezzo di migliorare, per quanto era possibile, la struttura del verso italiano."[19] Il Foscolo non sembra

dunque disposto a concedere all'Arcadia neanche il merito di quell'esercizio scolastico di sperimentazione e di ricerca, nel tentativo di rinnovare la tradizione e di aprire nuove vie al Parnaso italiano, di cui la maggioranza dei critici non esita invece a parlare favorevolmente.

Piú avanti, parlando delle *Satire* dell'Alfieri, lo scrittore cosí si esprime:

> Il metro adottato in siffatti satirici componimenti è la terza rima, e la loro versificazione può mostrarsi ad esempio della più difficile e ardua durezza, che gli stessi ammiratori dell' Alfieri non possono non condannare; è indubitato però che il desiderio di evitare la profusa e dilombata dizione, difetto caratteristico dei poeti del passato secolo, lo ha indotto in questo opposto eccesso. Di fatti, il Metastasio aveva talmente da un lato piegata a terra la pianta d'alloro, che l'Alfieri non poté mai persuadersi come questa potesse ritornare nel suo primiero stato, senza farla con forte reazione ripiegare altrettanto dal lato opposto; ma ad onta di ogni suo volere, l'apollineo tronco non trovasi ancora in Italia ripristinato nella sua primitiva perpendicolare situazione.[20]

Sullo stesso motivo egli ritorna verso la fine del *Saggio*, affermando che "sono scusabili gl'Italiani, se, avendo veduto per ben due secoli il proprio idioma cadere in uno stato di tanta snervatezza da renderlo insipido, stabilirono per massima, che affine di scrivere con grazie ed ornamento, debbansi unicamente consultare i classici toscani del secolo decimoterzo."[21]

Il Foscolo rimprovera dunque ai poeti del Settecento, al Metastasio in particolare, "la profusa e dilombata dizione," la "snervatezza" che caratterizza per lui il loro linguaggio; né riconosce nel poeta cesareo quei pregi di facilità e di cantabilità che avevano sancito il suo successo presso i contemporanei ed erano destinati a mantener vivo il suo nome e la sua reputazione anche presso i posteri. Non avverte affatto che l'adozione di quel linguaggio semplice e spesso sguarnito rispondeva a un intento preciso e a una volontà ben prestabilita, al desiderio di portare ancora una volta la poesia, veicolo di conoscenze e di valori, in mezzo a un pubblico non necessariamente specializzato, quel pubblico letterario che il Barocco, con le sue complesse e spesso enigmatiche strutture linguistiche, aveva trascurato o allontanato o stancato con il passare del tempo. E proprio nel Foscolo leggiamo invece uno dei piú scontati e semplicistici luoghi comuni sul Barocco e sull' Arcadia e sui loro reciproci rapporti: "Fiorì intorno al 1720 la scuola bolognese, il Ghedini, i due Zanotti ed Eustachio Manfredi, egregio matematico e poeta più caldo degli altri. Non ho a mente veruno de' loro sonetti; ma in complesso furono scrittori più corretti che animati; e volendo purgare la poesia dalla gonfiezza del

secolo addietro, caddero nel vizio contrario, e la dissanguarono."[22] Certo nessuno può mettere in dubbio che i poeti qui ricordati siano stati effettivamente "più corretti che animati"; ma, dopo i moderni studi, sarà inutile insistere su quanto labile sia l'apparente verità contenuta nell'ultima frase.

Nell'ambito dell'Arcadia pressoché tutta la critica ha costantemente riconosciuto che dal punto di vista poetico essa raggiunse i suoi vertici piú alti col melodramma e col Metastasio. Partendo da questo presupposto, quali sentimenti e quale valutazione del poeta dell'*Olimpiade* poteva esprimere il poeta dei *Sepolcri* che, per sferzare la corrotta Milano, dimentica del suo grande figlio Giuseppe Parini, l'additava all'infamia come "d'evirati cantori allettatrice"? Il Metastasio diventa per lui il "monarca della tragedia italiana cantata da Cesari e Catoni non uomini";[23] il suo nome ritorna spesso negli scritti del Foscolo, ma quasi sempre oggetto di rapide battute e di altrettanto sbrigativi giudizi sfavorevoli;[24] si direbbe che, a differenza di altri idoli letterari per i quali non esitò a impegnare varie pagine allo scopo di demolirli, il poeta italiano piú popolare e piú acclamato internazionalmente di tutto il Settecento fosse per lui autore tanto disprezzabile, da non meritare nemmeno un'ampia e motivata critica. Purtroppo non è mai stata stesa quella lezione undicesima delle *Epoche della lingua italiana* già ricordata, di cui ci rimangono vari appunti sul Metastasio e sui suoi difetti, appunti che sarebbe estremamente interessante veder ampliati e discussi: "Perché impoverì la lingua — perché impoverì [la] Natura — perché ammollì i costumi — sua fama, prova della mollezza de' tempi e de' costumi, non merito del suo genio — ma . . . dall'uso che fece del suo genio in danno dell'Italia."[25] Certo il Foscolo, cosí convinto della "mollezza" e del "gusto femminile" del Metastasio, si sarà assai meravigliato a sentire che i liberali napoletani, durante la rivolta del 1820, per festeggiare la costituzione rilasciata da Ferdinando I, vollero come ritornello dell'inno improvvisato per l'occasione da Gabriele Rossetti due versi assai noti del defunto poeta cesareo: "non sogno questa volta,/ non sogno libertà."

Confondono il quadro che si è venuto delineando finora molte affermazioni soprattutto negli scritti degli ultimi anni della vita del Foscolo, durante il soggiorno inglese, dalle quali si potrebbe ricavare un atteggiamento alquanto diverso, piú benevolo e comprensivo, dello scrittore nei confronti di Arcadia, Metastasio e melodramma. È di questo periodo l'elogio ad Apostolo Zeno, il quale "ebbe il vanto d'essere stato primo a indicare la via al Metastasio di comporre tollerabili tragedie che potessero esser cantate da Didone sul rogo e da Annibale che beve veleno";[26] parole nelle

quali, nonostante l'apparenza e i presupposti, non traluce dal contesto nessun'ombra di ironia. Che piú? dopo tutta l'ammirazione, certo piú che giustificata, per l'Alfieri, motivo costante di tanti anni di vita letteraria ed artistica del Foscolo, dopo tutta l'insofferenza per il linguaggio del Metastasio e per quello del Maffei nella *Merope* (su cui ritorneremo fra poco), nel tardo saggio *Della nuova scuola drammatica italiana* (del 1825-26) si legge questa frase: "Forse uno stile più semplice e più disinvolto, come lo è talvolta quello del Maffei, del Metastasio, del Goldoni e di alcuni viventi, può essere pel dialogo più dicevole di quello d'Alfieri."[27]

Anche prima del soggiorno inglese è possibile rintracciare delle frasi che sembrano contraddire quel suo piú generico atteggiamento negativo. Nel saggio *Sulla traduzione dell' "Odissea"* egli cosí parla a proposito di un petrarchista:

> E non è molto che un Adone poetino stampò certi sonettucci lodati a cielo da un prosatore cruscante, ne' quali regala della *madonna* alla sua Laura, e scongiurala con l'*unquanco* e con simili lascivie decrepite. E poiché né il pubblico legge quelle rime, né madonna le intende, era pur meglio s'egli in quel tempo avesse imparato a cantarle sulla chitarra un'arietta metastasiana, o una canzonetta del Rolli, poesie più facili a cantarsi che ad imitarsi, e che all'orecchio delle amabili donne suonano più care assai dell'*unquanco*.[28]

Se si tien conto dei sentimenti espressi altrove, queste parole assumono un significato particolare; perché, al di là della pagina polemica in cui le leggiamo, la difficoltà sostenuta dal Foscolo di imitare i versi del Metastasio e del Rolli diventa un implicito riconoscimento della grazia e della raffinata delicatezza di tono raggiunta dai due poeti, o quanto meno di altri pregi e virtú, se non necessariamente di quelli che piú comunemente sono stati riconosciuti in loro.

Cronologicamente ancor piú indietro nel tempo, in una lettera al Bettinelli del 24 agosto 1802 da Milano, si trova questo giudizio: "Il secolo XVIII fu illustre per molti ingegni divini; ma io nacqui tardi; li cerco e non vedo che i loro vestigi; e spesso gemo pensando che nell'anno in ch'io nacqui morivano Voltaire, e Rousseau, e tanti altri de' quali voi nel vigore de' vostri giorni foste compagno. Assai n'ebbe in quei dì l'Inghilterra, assai l'Italia; e a me non resta che abbracciare i loro sepolcri, spaventato dal letargo in cui pare che all'età mia tornino in tutta l'Europa ad addormentarsi le lettere."[29] È vero che di tutti quegli "ingegni divini" gli unici nominati sono Rousseau e Voltaire (del quale comunque avrebbe parlato molto male in altra occasione, a proposito del suo modo di attaccare la *Merope* del Maffei), ma la considerazione che

anche in Italia ve ne furono "assai" fa pensare che la sua opinione di quel secolo, soprattutto se paragonato al momento in cui viveva, non era in ultima analisi cosí negativa come altrove egli avrebbe voluto far credere. Non sarà comunque da trascurarsi il fatto che, scrivendo a Saverio Bettinelli, egli abbia voluto almeno in parte forzare la propria valutazione sia in ossequio al vecchio uomo di lettere, sia per denigrare la propria generazione, dato che è caratteristica dei pessimisti (e il Foscolo senza dubbio va annoverato nella loro schiera) di esaltare il passato per deprimere maggiormente il presente.

Cosí non stupisce piú notare che, una volta arrivato in Inghilterra, egli abbia rimproverato all'Addison quelle critiche sul primo Settecento italiano che lui stesso non aveva esitato a proferire piú volte negli anni precedenti: a respingere le implicazioni del letterato inglese, secondo il quale ai suoi tempi "la letteratura italiana non *aveva* se non oratori e poeti — oratori de' quali egli riferisce i sermoni a predicare al popolo i miracoli de' pesci convertiti alla religione cristiana di Sant'Antonio — e poeti d'opere di teatro gorgheggiate dagli eunuchi."[30] È impossibile dire con certezza che cosa lo abbia indotto a questo cambiamento di punti di vista. Vivendo all'estero ormai da vari anni, è naturale che la sua sensibilità a continuo contatto con la cultura inglese si sia almeno parzialmente modificata; ma non si può trascurare che le lezioni sulle *Epoche della lingua italiana* sono comunque del 1823, e contengono pur sempre quei giudizi apertamente negativi sull'Arcadia e sul Metastasio.

Forse la soluzione di questa apparente contraddizione va ricercata proprio nell'esperienza di qualcuno che vive all'estero. Parlando ad un pubblico straniero, già pronto a sottolineare gli aspetti negativi del gusto, della cultura, delle manifestazioni artistiche italiane, come aveva fatto appunto l'Addison, il Foscolo se ne sentí immediatamente il paladino, disposto alla difesa anche dove aveva sempre avvertito soprattutto manchevolezze, pronto a coglierne, in mezzo agli elementi negativi dei quali non poteva comunque ignorare l'esistenza, il significato e la validità nello svolgimento della nostra tradizione letteraria. Quando si era rivolto prevalentemente al pubblico italiano, il confronto fra i grandi classici o quelli che egli avvertiva idealmente piú vicini a loro, come il Parini e l'Alfieri, e i responsabili dell'"immiserirsi" della letteratura italiana gli si presentava in termini assai diversi, e lo induceva a sottolineare e a mettere in risalto la decadenza a beneficio dei giovani letterati dei suoi tempi, per salvaguardarli da quei difetti e illuminarli sulla retta via da seguire.

Risalgono a questi anni le pagine piú complesse e senza dubbio piú positive sull'Arcadia, nel saggio *Intorno ad antiquari e critici* che fu pubblicato l'anno prima della morte; pagine che riportiamo per intero perché sono indispensabili per chiarire l'atteggiamento definitivo del Foscolo nei confronti dell'accademia romana e del periodo culturale che da essa prese il nome:

La letteratura italiana a que' tempi presentava un singolare fenomeno non ancora osservato. Moltissimi si occupavano intorno a quadri, statue, edifici; componevano storie, arringhe e prediche; e versi e rime a migliaia; ma non v'era né reale poesia, né belle arti; e per ritrovarle bisognava traversare più d'un secolo addietro, e arrivare all'età del Michelangelo, del Machiavelli e del Tasso. Le Scienze si trovavano in condizione migliore; ma non molto più in alto dal grado a cui le aveva lasciate il gran Galileo. La dominazione spagnuola, dopo la prima metà del secolo decimosesto aveva riempita l'Italia del falso gusto de' concettisti: e la preponderanza della letteratura francese in Europa, dopo la metà del secolo seguente cominciò a portarvi i troppi raffinamenti e gli scrupoli, co' quali il gusto, quando è ridotto agli estremi, diventa una catena all'uomo di genio, che più o meno deve sempre secondare la maniera di pensare e di giudicare de' tempi per i quali egli scrive. La lingua letteraria della nazione era imbarbarita e ampollosa, e quei che volevano ripulirla a forza di studio e di regole, la rendevano timida, fredda e snervata. La fama tradizionale, che è di lunga e potentissima autorità, ha conservato in gran credito i nomi di Filicaia e di Guidi: Mr. Matthias in questo paese se ne fece editore, illustratore, imitatore; mentre in Italia erano già stati collocati al luogo di decente riputazione che meritavano, giudicandoli con equità. Della stessa maniera quasi tutti gl'Inglesi nel continente sentono esaltare Richardson come il maggiore de' novellisti, e Young come il maggiore de' poeti. I nomi di Guidi e Filicaia primeggiavano a' loro giorni in Italia forse quanto oggi quel di Byron in Europa; con la differenza che Byron s'è innalzato simile ad Achille giovinetto tra uno stuolo d'eroi più provetti che lo circondavano, mentre Filicaia e Guidi ed alcuni pochi altri men celebri, ma di egual merito, non avevano d'intorno che competitori di mediocre ingegno, accademici di cui l'eterna faccenda era di recitare sonetti, madrigali ed egloghe pastorali, e critici che per ogni verso di quel tristo vaniloquio rimato componevano dissertazioni e volumi. Ma a mostrare in quale stato fosse allora la poesia e la bella letteratura in generale in Italia, basti il fatto che pochi nominavano Dante e pochissimi lo leggevano, e che l'ultima edizione che se ne conoscesse era fatta cento e più anni addietro.

E nondimeno appunto allora gli scrittori d'erudizione antiquaria scavavano nuove miniere di cognizioni, e accumulavano tesori di nuovi materiali alla storia, e non tanto per goderne la gloria essi stessi, quanto per cederla a quegli scrittori che dopo di loro avrebbero voluto giovarsi di una parte qualunque di que' tesori, e renderli popolari. E non si può nemmeno presumere che essi sdegnassero gli applausi ottenuti per mezzo di più facile letteratura. Alcuni di essi cercavano ed ottenevano lettori ed ammiratori alla loro poesia; la quale dopo la seconda generazione procacciò ad essi il ridicolo de' posteri, e li lasciò venerabili co' loro grossi volumi di critica storica in tutte le librerie. Frattanto a loro tempo passa-

vano per eccellenti poeti. La fama della *Merope* del Maffei fece più strepito in Italia e in Europa che la contemporanea tragedia del *Catone* di Addison. L'una e l'altra son oggi di nome malaugurato alla scena; e la *Merope* ha questo maggiore demerito, che né i suoi versi, né il suo stile possono essere offerti come modello di locuzione. Pure a' suoi giorni eccitò la gelosia di Voltaire che non solo scrisse una tragedia rivale sullo stesso soggetto, ma la criticò col suo solito acume e cogli artifici di una politica obliqua, indegna anche di un letterato mediocre.[31]

Queste pagine offrono lo spunto per una serie di considerazioni. Si osservi innanzi tutto che nella già ricordata parentesi fra Cinquecento e Settecento, nella quale non si trovano né "poesia" né "belle arti," il Foscolo segue questa volta l'opinione del Tiraboschi, che fa risalire alla dominazione spagnola in Italia la crisi della letteratura e della cultura barocca,[32] mentre la crisi dell'epoca successiva viene imputata all'influsso culturale della Francia, non già nel modo in cui tale fenomeno sarebbe stato considerato piú tardi, per cui l'Arcadia, emanazione anch'essa del razionalismo europeo, avrebbe avuto origine in tal senso nel pensiero e nella filosofia di Cartesio, ma solo in quanto "i troppi raffinamenti e gli scrupoli" che incatenarono il gusto italiano sarebbero derivati da quella nazione.

Altrettanto interessante è il ridimensionamento delle figure del Filicaia e del Guidi, due dei poeti piú apprezzati dagli Arcadi della prima generazione e in generale da tutti nel corso del Settecento (superfluo ricordare l'ammirazione dell'Alfieri per la canzone sulla Fortuna del secondo). Nel *Saggio sullo stato della letteratura italiana* . . . aveva espresso nei loro confronti un giudizio piú positivo, accennando al "secolo del Chiabrera, del Filicaia, del Menzini e del Guidi," da lui considerati felici imitatori di Pindaro.[33] Essi adesso gli sembrano, come si può cogliere anche negli altri giudizi citati in nota, poeti decisamente minori, colpevoli di quei vizi di oscurità, di gonfiezza, di affettazione e di corruzione dei classici, che piú spesso venivano attribuiti agli scrittori barocchi; e come conclusione potremmo ricordare il giudizio che si legge in *La letteratura periodica italiana*: "Alcuni pochi scrittori, un Filicaia e un Guidi per esempio, ottennero una notabile celebrità, ma non tanto per eminenza di merito, quanto per la generale scarsità di buoni poeti."[34]

La frase che si legge subito dopo ("accademici di cui l'eterna faccenda era di recitare sonetti, madrigali ed egloghe pastorali, e critici che per ogni verso di quel tristo vaniloquio rimato componevano dissertazioni e volumi") non può non richiamare alla mente del lettore il nome di Gian Vicenzo Gravina e del suo *Discorso sopra l'"Endimione"* del Guidi, uno dei suoi primi scritti di

carattere critico e letterario. Nel contesto specifico l'allusione è cosí evidente da far escludere che essa sia sfuggita al Foscolo senza che egli se ne rendesse conto e diventa difficile spiegare in lui tanto disprezzo, soprattutto ove si ricordi la sua ammirazione per la *Ragion poetica* piú volte sottolineata dai critici del Calabrese.[35] In realtà, al di là dei legami del Gravina con il neoclassicismo e quindi con il Foscolo stesso, al di là di altre specifiche affinità che avvicinano atteggiamenti e punti di vista dei due scrittori, bisogna riconoscere che di ammirazione non è proprio il caso di parlare. Troviamo ad esempio nel *Saggio sopra la poesia del Petrarca* un riferimento al Gravina in un contesto tutt'altro che favorevole:

> Se il Petrarca non avesse abusato senza modo delle antitesi, troppo di frequente ripetute le iperboli, troppo spesso paragonata Laura al sole; i numerosi plagiari di lui, che però non seppero mai imitarne le bellezze, non sarebbero stati cotanti insigni pe' loro vizi. . . . Il gioco sopra le parole *Lauro* e *Laura*, e i concetti somministrati dalla trasformazione di Dafne amata da Apollo nel lauro immortale, ammiransi tuttora da alcuni forestieri, per l'autorità di uno de' più celebri critici d'Italia, il quale peraltro compiacevasi dell'*Italia Liberata* del Trissino, né volle mai concedere la *Gerusalemme* del Tasso essere opera da poeta.[36]

A parte le allusioni ai giudizi sul Trissino e sul Tasso, la nota apposta dall'autore dopo le parole "uno de' più celebri critici d'Italia" ("Gravina, *Ragion Poetica*, Lib. 2, cap. 27 e 28") non lascia incertezze sull'identità di chi il Foscolo cercava di colpire: anche se può stupire veder il suo nome legato a quello del Petrarca, che certo non era da annoverarsi fra i suoi autori preferiti.

La stessa celebre frase spesso citata come elogio del Foscolo alla *Ragion poetica* si legge in una lettera da Pavia del 3 maggio 1809 alla Teotochi Albrizzi (e nella stessa lettera si legge, nella pagina successiva, anche questa lapidaria sentenza: "Le poetiche — e quella d'Orazio tra le altre — mi paiono canti d'eunuco che fa da innamorato"), in un contesto che rende affatto chiari i veri sentimenti del Foscolo per l'opera del Gravina:

> . . . il Trissino è giudicato maggiore poeta del Tasso, e il Tasso che ragionava profondamente ma che sentiva più profondamente, ha voce anche a' dì nostri di *matto*. . . . Leggete, mia cara Isabella, il libro della *Ragione poetica* del Gravina; opera egregia da cui ricaverete mille tesori di sapere letterario, pensata profondamente, ragionata finamente, dedotta esattamente, dettata elegantemente. Niuno meglio del Gravina sviscerò i principj morali e politici della poesia degli antichi, né penetrò quanto lui nei gentili misteri dell'amore del Petrarca. Ma dopo tutte queste lodi al Gravina, vi meraviglierete s'io vi dirò ch'egli antepone il Trissino al Tasso. Leggete voi stessa; quel libro fu scritto per una gentildonna, ed è forse (e senza forse) la più bella arte poetica ch'abbia il mondo. Ma non poté schi-

vare gli scogli di questa maniera di trattare le belle arti: si piantano principj e regole che sembrano santissime; si giudica con esse, e si loda il Trissino; si scrive con esse, e si fanno le miserabili, fredde, sguaiate, obliate tragedie del Gravina, ch'egli nondimeno propone come esemplari di stile, d'economia, e di passioni tragiche. La madre natura ci lascia vedere tal rara volta *il perché* d'alcune parti della sua creazione, e l'occhio curioso ed impertinente dell'uomo non s'accorge ch'ella nasconde *il come* negli arcani del suo santuario. Così i maestri delle arti, che sono figlie primogenite della natura, vanno dettando aforismi, — ma que' pochi creati, que' pochi nati alle belle arti hanno in se stessi, ne' muscoli delle loro viscere, ne' nervi del loro cervelio, tutto il *perché* e il *come* della lor arte. E non è piena l'Europa di libri sul bello, sul sublime, e su la grazia? e più in questi anni: ma dov'è un grande pittore?[37]

Il ricordo, spietato nella successione degli aggettivi, delle "miserabili, fredde, sguaiate, obliate tragedie," l'inclemente insistere su due dei piú ovvi errori critici del Gravina, l'esaltazione del Trissino e l'incomprensione per il Tasso, ci mostrano un Foscolo ben piú propenso a sottolineare gli aspetti negativi del Calabrese che i positivi contributi in altri segmenti della sua attività di critico e di letterato, dell'importanza del suo impegno e del suo lavoro nei confronti di tanti altri scrittori e poeti.

Ed è il caso di sottolineare che l'opposizione alla poetica e alle sue regole, da lui cosí vivacemente sostenuta in questa lettera e altrove, è un motivo già presente nel Gravina e negli altri Arcadi di quella generazione. Perché se è vero da un lato che durante i primi decenni di vita dell'accademia assistiamo a tutto un rifiorire degli studi di poetica (dopo la relativa stasi della seconda metà del Seicento, successiva alla pubblicazione dei grandi trattati barocchi del Peregrini, del Pallavicino e del Tesauro), altrettanto vero dall'altro è che gli Arcadi sembrano in linea di massima convinti di quanto Pier Iacopo Martello esprime in due dei suoi versi: "Benché nati cantor si credan molti, / ne nascon pochi, e non sen fa nessuno";[38] "pochi," lo stesso aggettivo usato dal Foscolo nella frase "que' pochi creati, que' pochi nati alle belle arti." Al di là delle apparenze, le codificazioni e gli incasellamenti suggeriti in tante e tante ostinate pagine di arti poetiche con cui gli Arcadi rimangono nella storia della cultura italiana erano in effetti dettati dal desiderio di opporsi al Barocco, di ripristinare la grande tradizione dei classici greci, latini e italiani: ma nascevano pur sempre in un mondo e in un'atmosfera che li considerava al massimo consigli o suggerimenti. Il mediocre per loro mezzo poteva giungere a espressioni dignitose e meritevoli di attenzione; il grande avrebbe potuto, sí, approfittarne, ma certo non costituivano né la base su cui erigere la grandezza, né un limite che quest'ultima non potesse in caso di necessità infrangere e oltrepassare.

Nella continuazione della lettera alla Teotochi Albrizzi il Foscolo cosí si esprime a proposito degli autori di arti poetiche:

E che niuno di que' valentuomini siesi avveduto mai che verso e passione sono corpo ed anima, e che senza corpo l'anima riesce invisibile, e senz'anima il corpo si rimane morto! Or queste poetiche non sono se non se fredde regole; e le regole sono tutte critica e raziocinio — e quando si fa versi e rime dettando precetti, la passione, quel fuoco che animò la statua di Prometeo, e che aprì al bacio le labbra marmoree dell'amica di Pigmalione, quel fuoco si rimane in simile poesie tepidissimo e pallido.[39]

Ci sarà senza dubbio in queste parole un maggior empito passionale, un tono piú infuocato e veemente di quanto non ne abbiano di solito gli Arcadi quando discutono di poesia; ma non si può neanche dimenticare quello che scrive il Crescimbeni verso la fine della sua *Bellezza della volgar poesia*: "le cose dette ne' passati ragionamenti, o almeno buona parte di esse, sono anzi osservazioni, che precetti: voglio dire, che in componendo, se il farete con giudizio, e con riguardo di vestire adeguatamente ciò, che direte, l'istessa natura insegneravvene anche di vantaggio: anzi io stimo, che tante regole, e tanti precetti più tosto allaccino, e impastoino l'ingegno, che gli agevolino la via di ben comporre."[40] Piú brevemente e in maniera piú diretta il Martello afferma che non i precetti dell'arte poetica, ma "Natura, genio, il buon giudizio, il dritto / sentiero soli insegnano a Parnaso."[41]

A proposito della *Poetica* di Aristotele commenta il Foscolo:

Il breve trattato che quel filosofo lasciò, non saprei dire se compito o abbozzato, sulla poesia essendo stato da lui scritto con oscurissima brevità, ed essendo inoltre arrivato a' nostri avi orribilmente sfigurato dagli anni, fu opportunissimo all'intento de' critici di fondare un codice di leggi per incatenare il genio, e per giudicare i poeti. . . . Così a' critici riescì fatto d'instituire in tutta l'Europa una tal quale aristocrazia letteraria, che professava di assistere gl'ingegni creatori con profondi consigli ricavati dall'Alcorano poetico d'Aristotile; ma i consigli s'erano convertiti in precetti; né tardarono a divenire inesorabili leggi.[42]

Ebbene, quasi le stesse cose aveva affermato proprio il Gravina, per il quale la *Poetica* d'Aristotele "traendo le osservazioni dagli esempi, ha dato motivo ai servili interpreti di ridurre le riflessioni di quel gran filosofo in precetti, e cangiare in obligo i prudenti consigli: donde poi si è tessuta di precetti pedanteschi e puerili una rete, tesa dalla sola autorità alla facoltà dell'umano ingegno, prima guidato dal solo aspetto del vero e della natura";[43] da parte sua Tommaso Ceva aveva stizzosamente osservato non esservi "cosa al mondo più facile, che il sentenziare, e dar precetti,

sonando a sesta, o a martello, in favore, o contro a chi si voglia, la solita campana della poetica d'Aristotile";[44] mentre ancora una volta nel Martello non manca dell'ironia su quest'ultimo e su "le sue fra di lor contrarie chiose / che poeta non fan chi non l'è nato."[45]

Sempre secondo il Foscolo, non le regole della poetica, ma l'esempio dei veri poeti, sia con i loro pregi che con le loro manchevolezze, può essere d'aiuto all'autore venuto dopo di loro, mostrando quanto bisogna cercar di evitare e quello che si deve invece emulare. In una lettera a Camillo Ugoni del 15 aprile 1812 da Milano si legge: "A quest'ultimi giorni ho riletti e meditati e cantati i quattrocento versi delle Nozze di Teti e di Peleo: ed ho imparato nelle bellezze meravigliose e ne' difetti di Catullo più assai che nelle cento mila dissertazioni accademiche stampate a' miei tempi."[46] Ma chi scriveva questo difficilmente non avrebbe condiviso le osservazioni del Ceva su come si diventa grandi poeti:

> Né creda alcuno potersi ciò conseguire col leggere soltanto la poetica d'Aristotile, o del Minturno, o d'altro tale . . . quegli assiomi universali, lasciatici da' maestri dell'arte, qualora voglion ridursi poscia alla pratica, debbon finalmente anch'essi rimettersi quasi intieramente al buon giudicio, al buon gusto, e alla guida e maestria della natura. Imperoché sono innumerabili gli artifici occulti, e le minute leggi, e le osservazioni fuor d'ogni legge, onde risulta la bellezza della poesia, che non si leggon su i libri, né possono registrarsi, e né pur ben intendersi, se non da chi, per lungo uso, prima con l'imitazione, e poi con l'emulazione d'eccellenti poeti, e sopra il tutto con aver di continuo inanzi agli occhi una idea di bellezza, sovrana e inarrivabile, dopo molto studio e molte pruove, finalmente giunge ad apprenderli con prenderne sperienza.[47]

Gli esempi potrebbero continuare, ma quelli che abbiamo riportato ci sembrano sufficienti a confermare che su questo argomento il pensiero del Foscolo era molto piú vicino a quello dei teorici arcadi di quanto egli non abbia mai ammesso, o meglio, con ogni probabilità, di quanto egli non si sia mai reso conto. Il che non significa, naturalmente, negare che la critica del Nostro abbia superato quella dell'Arcadia,[48] e raggiunto orizzonti piú vasti e dimensioni piú mature e piú fertili di ulteriori sviluppi; solo vorremmo far notare uno dei molti fili che, come avviene inevitabilmente, lega anche il Foscolo alla cultura che l'aveva preceduto.

Nell'ultima parte di quelle pagine il Foscolo si sofferma infine sull'unico aspetto della cultura arcadica che lo riempí veramente di ammirazione: il vasto lavoro che "gli scrittori d'erudizione antiquaria" compirono nella raccolta di materiali storici, e che costituisce senza dubbio uno dei titoli maggiori del movimento. È sin-

tomatico che, al momento dell'elogio, il nome dell'accademia non ricorra affatto nelle sue righe: questo conferma ancora una volta che quel nome per lui era legato soltanto all'aspetto deteriore, alla produzione versaiola (o anche a quella poetica di un Metastasio e di un Rolli, con i quali non avvertiva nessuna affinità spirituale). Se qui troviamo registrato solamente Scipione Maffei, sulla *Merope* del quale il Foscolo esprime un giudizio fin troppo severo (pur non essendo certo la tragedia quel capolavoro che i contemporanei credettero di ravvisarvi), altri nomi si uniscono al suo nelle pagine successive della stessa opera e in altri scritti. Non tutti sempre positivamente: del Crescimbeni leggiamo ad esempio che "*compilava* ogni cosa e non ne *intendeva* veruna," e che per il Foscolo era "vergogna" nominar le sue "storie";[49] non esitava comunque a chiamarlo in causa per condannare di comune accordo l'esecrato Marino.[50] Ancor peggio del Fontanini, da lui considerato "credulo . . . sempre e bugiardo"[51] e detestato soprattutto per i suoi legami con la curia romana;[52] e rimprovererà di non aver saputo correggere un suo errore Apostolo Zeno, "che intorno a Dante, ammiratore com'ei pur n'era, non pare che si togliesse né la decima parte delle brighe ch'ei pur durò per autorelli ed opuscoli in tomba, de' quali è merito l'ignorare che esistano."[53]

Ma in quale considerazione egli tenesse quest'ultimo ci è confermato da un brano del saggio su *La letteratura periodica italiana*, dove, parlando del *Giornale de' Letterati*, egli ricorda elogiativamente "alcuni tra i più illustri antiquari d'Italia: uno Zeno, un Maffei, un Bianchini ed un Muratori" che "illustrarono i tempi, le leggi e i costumi degli antichi imperi d'Oriente e di Grecia e di Roma, e gettaron luce sull'oscurità che aveva fino allora involto la storia del medio evo"; anche se subito dopo annota che purtroppo in quell'epoca di "antiquari giganti . . . erano, se non del tutto neglette, per certo coltivate con poco gusto e meno zelo la poesia, l'eloquenza, la filosofia morale e politica e tutte quelle sezioni della letteratura che parlano al cuore, all'immaginazione, all'interesse pubblico e privato degli uomini."[54]

Nel caso del Maffei, come nelle pagine che abbiamo citato,[55] l'ammirazione per le opere scientifiche non impedisce al Foscolo di sottolineare, quando gli sembri necessario, le sviste e gli errori nei quali il Veronese è occasionalmente caduto, o la superficialità della sua produzione poetica. Il suo nome si incontra spesso nel *Discorso sul testo . . . della Commedia di Dante*, ricordato in genere con il grande rispetto che il Foscolo mostra di nutrire per chi considerava un "tant'uomo"[56]: ma nella stessa pagina in cui cosí lo chiama non esita a sottolineare il suo errore nell'attribuire all'anno

1300 il primo soggiorno di Dante a Verona.[57] E un elogio, che non si può esitare a definire sproporzionato, leggiamo invece nel *Ragguaglio* . . . , nell'infuocato discorso di un accademico che depreca la decadenza contemporanea in confronto alla gloria letteraria del passato, e pronuncia il nome del Maffei accanto a quelli di Dante, di Michelangelo, del Tasso e di Galileo.[58]

Analoga è la situazione del Muratori: il Foscolo alterna nei suoi riguardi un atteggiamento di *odi et amo*, secondo l'opera o la circostanza in cui ne parla, o l'aspetto di cui si sta occupando. Emblematica questa frase del *Discorso sul testo . . . della Commedia di Dante*: "Il Muratori otterrà forse un dì dall'Italia la statua ch'ei merita presso a Dante e a Niccolò Machavelli, suoi precursori a sgominare il postribolo della Chiesa puttaneggiante: ma di Dante non illustrava se non i principii politici; né sapeva d'eloquenza, o di poesia o delle passioni che le promovono più di quel tanto che dava la letteratura Arcadica de' tempi suoi."[59] Accanto all'impegno sociale e civile dello scrittore, la sua cecità per quelle che secondo il Foscolo sono le qualifiche e le caratteristiche della grande opera d'arte: e di qui i numerosi attacchi al suo piú celebre trattato letterario, *Della perfetta poesia italiana*, considerato dal Nostro "libro imperfettissimo, e peggio";[60] i suoi limiti come critico del Petrarca;[61] la sua insufficienza come scrittore, giacché "la Natura gli *aveva* negato la facoltà di scrivere per farsi leggere con ammirazione e piacere";[62] ma indiscutibili i suoi meriti come storico, soprattutto per gli *Annali d'Italia*.[63] Molto importanti sono le pagine del saggio *Intorno ad antiquari e critici*, in cui si elogiano le grandi compilazioni di un Muratori e di un Tiraboschi, i quali anche se "non hanno meriti d'eleganza e d'eloquenza" e "non hanno mente atta a generalizzare e illuminare molte idee e molti fatti ad un tratto," hanno comunque "la pazienza di cercare i fatti dove sono dispersi; hanno il coraggio di accumularne un numero immenso, e la perseveranza di verificarli fra la moltitudine degli errori popolari; hanno la sagacità di subodorare e scoprire il vero fra le bugie volontarie, originate e preservate per molte generazioni affine di consolidare dogmi di religioni, e di adulare la vanità nazionale propria ad ogni popolo."[64] Errano "i grandi storici" che parlano male di loro pur usando le loro opere: "Il genio del Muratori non avrebbe potuto scrivere una pagina di Montesquieu; né Montesquieu avrebbe guardato senza ribrezzo all'impresa di verificare, come fa il Muratori, anno per anno, pagina per pagina e linea per linea l'autenticità di antichissime pergamene; e malgrado la tradizione di secoli, e il concorso di mille scrittori, e l'interesse de' governi potenti, convincerle false sino da' tempi di Costantino."[65]

È qui, ci sembra, una delle intuizioni piú felici del Foscolo critico, nel sottolineare la differenza che esiste (e non è il caso di indagare ora se il suo giudizio colga bene o male nel segno) fra un Montesquieu e un Muratori: differenza che è forse abbastanza ovvia a noi oggi, e immune — ma non sempre — da pregiudizi di valore, anche se proprio la cultura romantica ci ha lasciato in eredità una profonda ammirazione e venerazione per il "genio" e un'intima disistima per il "compilatore," senza avvertire che entrambi sono indispensabili al fluire della civiltà di cui l'uno annuncia gli ideali e l'altro fa la storia. E tutti sappiamo che gli ideali senza storia hanno vita assai effimera.

Questo è dunque, nelle sue linee fondamentali, l'atteggiamento del Foscolo nei riguardi dell'Arcadia: atteggiamento nel quale si riflettono ovviamente le esperienze culturali e la sensibilità artistica di uno scrittore che si era formato a quasi un secolo di distanza dalla fondazione dell'accademia romana. Sarebbe superfluo e troppo ovvio insistere sul fatto che i due termini del nostro discorso, in base a quanto si è visto e a quanto resta ancora da vedere, rappresentano due momenti assai differenziati nella storia della cultura italiana, o sottolineare la maturità artistica e critica del secondo rispetto alla prima. Ma proprio qui consiste l'interesse e il valore di un esame dei loro rapporti (e il discorso si potrebbe facilmente estendere ad altre grandi personalità del Romanticismo, quali il Manzoni e il Leopardi), sia per evidenziare quanto nel maggiore poeta rimanga come eredità del movimento che caratterizzò la prima parte del secolo, sia per riconoscere come quello stesso minore movimento abbia contribuito alla preparazione e alla formazione del maggiore poeta: contributo che costituisce in ultima analisi un altro aspetto positivo della lezione arcadica. Il tutto sempre per giungere a una migliore e piú precisa comprensione sia del Foscolo che dell'Arcadia; comprensione che, c'è da augurarsi, sia piú valida e piú motivata di quella che il primo ebbe spesso per la seconda, e di quella che i posteri ancor piú spesso dimostrarono con sufficienza per entrambi.

University of Toronto

NOTE

* Dal momento che sembra ormai del tutto improbabile la pubblicazione degli atti, riproponiamo in questa sede, con varie aggiunte e modifiche, il nostro intervento al convegno per il centenario di Ugo Foscolo tenuto a Venezia e a Padova nell'autunno del 1978. Per ulteriori aggiornamenti bibliografici si veda B. Rosada, "Rassegna foscoliana (1976-1979)," *Lettere Italiane*, XXXII (1980), 364-99.

1 Basterà rimandare all'impostazione definitiva data dal Binni alle sue ricerche sul secolo con "Il Settecento letterario," in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, VI, *Il Settecento* (Milano: Garzanti, 1968), pp. 307-1080.

2 Si veda in particolare il saggio su *Arcadia e Illuminismo*, in *Dal Muratori al Baretti. Studi sulla critica e sulla cultura del Settecento* (Bari: Laterza, 1975), II ed., pp. 335-425.

3 Tranne quando altrimenti indicato in nota, tutte le citazioni delle opere del Foscolo risalgono a questa edizione, ancora in corso di pubblicazione (Firenze: Le Monnier): dopo il titolo e prima della pagina indichiamo il volume e, ove necessario, la parte.

4 In questo senso il Foscolo si rivela senza dubbio discepolo del Baretti (per il quale egli provava una certa ammirazione che non gli impediva comunque di rivelare e di sottolineare le sue deficienze e i suoi limiti, come fa ad esempio in *La letteratura periodica italiana*, XI, 2, pp. 379-90) e partecipe dell'atmosfera culturale dei suoi tempi, in cui si nutriva generalmente un medesimo disprezzo per l'accademia romana, una simile insofferenza per tutto quello che essa aveva significato nello sviluppo della tradizione letteraria italiana. Basterà rimandare agli analoghi atteggiamenti di un Alfieri, di un Leopardi e di un Manzoni.

5 VII, p. 226.

6 VI, p. 345. Di uno dei poeti qui ricordati cosí negativamente, piú equilibrato giudizio avrebbe pronunciato qualche anno piú tardi, nei *Vestigi della storia del sonetto italiano dall'anno MCC al MDCCC* (del 1815); dopo aver riprodotto il sonetto "In quell'età ch'io misurar solea" il Foscolo commenta: "Scrittore gentile, ma che spesso, cercando vezzi, va nel lezioso: qui no; l'idea e la esposizione sono affettuosamente e correttamente graziose. Oggi si canta questo sonetto in Italia, messo in musica dal maestro Asioli."

7 ". . . al povero Meronte non potremo scrivere lodi su gli ultimi suoi canti. . . . Tanto è il pessimo gusto che offende gl'ingegni esercitati, tanta l'adulazione che stomaca le anime nobili, che anche gli splendidi versi innestati in quel poema passano insalutati" (XV, p. 292). Della stessa opera e del suo autore parla in termini altrettanto negativi nelle lettere da Milano a Giovan Batista Nicolini dell'11 novembre (ibid., p. 286) e a Pier Damiano Armandi del 13 novembre (ibid., pp. 289-90); in quest'ultima si legge anche il celebre epigramma "Andò in Parnaso l'epica *Pronea*" del quale il Foscolo inutilmente rifiutò in varie circostanze la paternità, e che determinò un raffreddamento nei rapporti fra i due scrittori.

8 XII, pp. 23-25-27. Purtroppo non ci sono rimaste (perché probabilmente il Foscolo non le scrisse mai) né le "Osservazioni sulla Poesia Pastorale," né le "Annotazioni alla *Poesia perfetta* del Muratori" che egli si proponeva di scrivere al tempo in cui preparò il *Piano di studi* (del 1796), conseguentemente alla lettura di alcuni dei poeti piú tradizionalmente collegati all'Arcadia, quali il Guidi, il Frugoni, il Metastasio, il Rolli, il Savioli, il Bertola e il Pignotti. Ivi si troverebbe forse in modo piú esplicito qualche delucidazione a proposito dello "scopo non spregevole" per il quale fu istituita l 'accademia romana. Da notare ancora, in rapporto alla riconosciuta "perfezione" raggiunta a Roma dalla "critica dei poeti antichi" e alle ultime frasi delle pagine citate, il giudizio sul *Giornale arcadico* che si legge nel tardo saggio su *La letteratura periodica italiana* (del 1824): ". . . dimostra molto gusto, se poco genio, ed il gusto si limita esclusivamente a quanto concerne la letteratura classica e l'antichità" (XI, 2, p. 393).

9 Cfr. il cap. LXXXIV (*L'Arcadia*) nelle sue *Lezioni di letteratura italiana*. Sullo stesso legame il Foscolo ritornerà in *La letteratura periodica italiana*: ". . . i collegi dei gesuiti affollarono l'Italia di versificatori, di declamatori e di autorucci pieni d'affettazione e mal gusto, ma più non erano la poesia, l'eloquenza e il vigore dello stile" (XI, 2, p. 377).

10 *Vestigi della storia del sonetto italiano . . .* , VIII, p. 143.

11 *Della importanza delle accademie di storia ecclesiastica*, in *Opuscoli e lettere. Colla Merope, Tragedia* (Milano: Silvestri, 1844), pp. 42-43. Si veda anche il nostro intervento su *Il Petrarca nel pensiero critico di Scipione Maffei*, in *Petrarca, Venezia e il Veneto* (Firenze: Leo S. Olschki, 1976), pp. 347-66.

12 Si legga ad esempio questo brano dalla lettera alla Teotochi Albrizzi del 24 novembre 1806 da Milano: "Vedo per caso il libro di Mario Pieri — e gli acquisto concetto. Riescirà scrittore elegante e pensatore esatto; ma perché mai si perde egli *rimeggiando* e *verseggiando*? — Rimeggiando e verseggiando si acquistava fama e fumo a' tempi de' letterati nobili frati ed arcadi" (XV, p. 146); e si veda come scriveva ad Andrea Calbo da Hottingen il 17 dicembre 1815: "quanto all'ode vostra, la mi piacque per cert'aria grecheggiante, e per quel-l'alta passione di patria che nobilita qualunque stile — bensì di due cose voglio come amico, e come quasi padre avvertirvi: — primamente, voi dovete rassegnarvi a non uscire della mediocrità, e a starvene contento de' titoli d'accademico di Pistoia e sì fatti, e delle lodi de' vostri colleghi arcadi, finché tratterete le lettere volgarmente; né potrete ingentilirvi l'ingegno, né ordinare il vostro giudizio, né alimentarvi sostanzialmente l'animo, se non quando voi vi darete con assiduo e caldo volere allo studio degli scrittori latini e de' greci" (XVIII, pp. 142-43).

13 *Lezioni su la letteratura e la lingua* (1809), VII, p. 131. In questo brano il nome del-l'Arcadia non appare, forse perché il Foscolo non voleva limitare con quella precisazione una critica e un atteggiamento che avevano proporzioni piú vaste; ma che essa non fosse comunque esclusa dalla sua visione tutta negativa delle accademie ci è confermato nel saggio *Sulla traduzione dell' "Odissea"* (dell'anno successivo) quando lo scrittore si scaglia contro quella del Salvini, da lui sarcasticamente chiamato "messer Anton-Maria della Crusca" (ibid., p. 198): ". . . molte lezioni delle cattedre di eloquenza, parlo di quelle dove il professore e gli scolari non s'addormentano, sono piene degli esempi di Angelo di Costanzo, che faceva sillogismi in sonetti, e dell'eloquenza dell'orazione a Carlo V del Casa (il Casa nel resto era bellissimo ingegno), e della sapienza poetica del Muratori, e via così. Così s'accresce o almeno si mantiene il numero della folla de' ciechi credenti e paganti. Il Salvini disse nella sua prefazione: *Le mie traduzioni sono serrate ad un tempo ed eleganti*; le Accademie e le Arcadie dissero: *Così è*; e la folla disse: *Così dunque dev'essere*" (ibid., p. 202). Altre frecciate contro il Salvini si leggono nel *Ragguaglio* . . . (ibid., p. 235 e p. 275).

14 XI, 1, pp. 255-56. Purtroppo il Foscolo non ha sviluppato per iscritto quest'ultimo punto, su cui intendeva soffermarsi nella lezione orale, come conferma l'indicazione fra parentesi che si legge subito dopo: *parlarne.*"

15 L'Addison viaggiò in Europa tra gli ultimi anni del Seicento e i primi del Settecento: il Foscolo si riferisce ai suoi *Remarks on Several Parts of Italy* ecc.

16 *Dei viaggi classici*, XI, 2, pp. 270-71. Sulla stessa linea il Foscolo dirà altrove assai male della critica dantesca del primo Settecento, affermando fra l'altro che "la scuola gesuitica e gli eunuchi metastasiani e l'Arcadia parevano congiurati ad esporre Dante alla derisione del mondo" [*Discorso sul testo . . . della Commedia di Dante* [1825], in *Opere*, a cura di G. Bezzola, II, *Prose polemiche e critiche* (Milano: Rizzoli, 1966), II ed., p. 1025], ma trascurando affatto i meriti che almeno uno dei fondatori dell'accademia, il Gravina (il quale certo con "la scuola gesuitica" e con "gli eunuchi metastasiani" non aveva nulla a che fare), ebbe come restauratore degli studi danteschi, come ammiratore del valore e del significato della *Commedia* dopo il declino della sua fortuna nel corso del Seicento. Cfr. U. Cosmo, *Con Dante attraverso il Seicento*, nuova edizione a cura di B. Maier (Firenze: La Nuova Italia, 1973), pp. 74-75.

17 *Opere*, p. 365.

18 Ibid., p. 391.

19 Ibid., p. 316.

20 Ibid., p. 343.

21 Ibid., p. 401.

22 *Vestigi della storia del sonetto italiano* . . . , VIII, p. 143.

23 *Saggio d'un Gazzettino del Bel Mondo* (1817-1818), V, p. 370.

24 Si vedano ad esempio, nei volumi dell'epistolario, XVI, p. 479 e XVIII, p. 169; nel saggio *Sulla traduzione dell' "Odissea,"* VII, p. 210; ecc. Superfluo aggiungere che lo stesso disprezzo ricade sul melodramma; cosí nella lettera a Giovan

Batista Nicolini, l'11 novembre 1807 da Milano, fra i difetti della *Pronea* viene ricordata la "verseggiatura di dramma per musica" (XV, p. 286). Piú esteso commento sul Metastasio si legge nel *Saggio sopra la poesia del Petrarca* (del 1819-20): "per gradire alla corte di Vienna, a' musici ed al pubblico de' suoi dì, e per compiacere alla delicatezza del suo gusto femminile, ridusse la sua lingua e versificazione a tanta penuria di parole, frasi e cadenze, che paiono sempre le stesse, e nella fine non fa più effetto di un flauto, il quale apporta anzi dilettosa melodia, che vive e distinte sensazioni" (*Opere*, p. 488); e sul genere melodrammatico, commentando, in una lettera all'autore (non datata: forse Brescia, 1807), la cantata *Mosè salvato dalle acque* di Camillo Ugoni, ne giudicava lo stile "proprio, corrente, e poetico," ma aggiungeva subito dopo: "S'alza di rado, e ripete sovente frasi e cadenze: ma questo non è difetto del poeta, bensì dell'indole di questa specie di poesia, la quale per servire alla musica ed a' castrati ha evirato il nostro stile poetico, ed impoverite le ricchezze della lingua italiana; grazie alle corti, a' musici, ed a Metastasio" (XV, p. 267).

25 XI, 1, p. 257.

26 *Dei viaggi classici*, XI, 2, p. 270. Piú ampiamente in *Intorno ad antiquari e critici* (del 1826) riconosce che "fra i suoi contemporanei egli era certamente il migliore in quel genere [melodramma]; e fra i posteri gli resta il merito di aver instradato Metastasio, suo successore laureato, a fare tragedie da essere cantate da Didone ardendo sovra la sua pira, e da Annibale ingoiandosi il suo veleno a liberarsi da' Romani, e da Catone uccidendosi a liberarsi da Cesare" (ibidem., p. 306). Inutile ricordare che è la Didone di Virgilio a morire sul "rogo" o sulla "pira," mentre quella di Metastasio si getta nell'incendio della sua reggia.

27 Ibid., p. 586.

28 VII, pp. 199-200.

29 XIV, p. 142.

30 *Intorno ad antiquari e critici*, XI, 2, p. 305.

31 Ibid., pp. 308-309.

32 Cfr. G. Getto, *La polemica sul Barocco*, in *Orientamenti culturali. Letteratura italiana. Le correnti* (Milano: Marzorati, 1956), p. 422.

33 *Opere*, p. 304. Sul Menzini, nei *Vestigi della storia del sonetto italiano* . . . , aveva scritto dei commenti che, pur nella loro limitazione, suonano altamente elogiativi: ". . . è uno de' begli ingegni di seconda sfera nella storia dell'italiana letteratura . . . pare di leggere uno scrittore greco" (VIII, p. 141); nella stessa opera altrettanto favorevole opinione sembra avere del Guidi: "Fu alto poeta lirico e non ebbe a' suoi tempi altro competitore nelle canzoni di stile sublime, fuorché il senatore Filicaia, fiorentino; il Guido è più immaginoso; e il Filicaia più profondo nell'arte" (ibid., p. 142). Ma anche qui, sebbene piú in sordina, compare la limitazione decisiva che egli nutre nei loro confronti, nella frase che subito segue: "il loro stile si risente di certa gonfiezza"; limitazione che si manifesta piú chiaramente in un brano del saggio *Della poesia lirica* (del 1811), dove si legge che "primo il Chiabrera ritrasse la poesia lirica a' suoi principj; ebbe contemporaneo il Testi, poco dopo il Filicaia, il Guidi e il Menzini; ma in tutti più o meno si sente o l'imitazione affettata del greco, come nel Chiabrera, o la corruzione (pervenutaci da' romanzi spagnuoli e portata all'apice dal Marini), come nel Testi e nel Filicaia: il Guidi è gonfio ed oscuro, e il Menzini non trattò grandi argomenti" (VII, p. 327); e ancor piú diffusamente in *Le poesie liriche di Torquato Tasso* (del 1822): "Noi crediamo che il Filicaia e il Guidi volessero levar fino al cielo il suono delle loro lire, ma che in fatto non arrivarono tant'alto: questi ambiziosi spiriti restano spesso avviluppati tra le nuvole, fredde, umide, oscure, dove nondimeno si attraggono una cieca ammirazione. . . . L'armonia rimbomba tra l'enfasi guidiana de' suoi versi italiani come il tuono fra le nubi, mentre le poche frasi che ci è dato d'intendere sono come i lampi, i quali non fanno che rendere la notte più scura e paurosa" (X, p. 523). Nelle *Epoche della lingua italiana* invece piú favorevole è il giudizio sul Chiabrera, paragonato addirittura ad Orazio (per il quale comunque il Foscolo non nutriva troppa ammirazione), mentre il Testi è considerato "tutto Latino, e più gonfio"; in generale negativamente sono visti ancora una volta il Guidi e il Filicaia (cfr. XI, 1, p.

254). Di altri scrittori, le cui opere sono comunemente collocate nell'ambito dell'esperienza arcadica, egli fa a volte menzione: il Frugoni è ricordato fra i "sonettisti insigni" che fiorirono in Italia dopo il 1740, e giudicato con il Salandri e il Cassiani degno "delle lodi maggiori" (*Vestigi della storia del sonetto italiano* . . . , VIII, p. 144); sul Conti, "nome illustre," a proposito della sua tradizione dell'*Epistola d'Eloisa ad Abelardo* del Pope, affermava altra volta: "benché . . . fosse poeta di merito, non mi pare tuttavia che avesse tanto calore d'anima e tanta armonia di verso" (Lettera a Jacopo Morelli da Milano dell'aprile 1812, XVII, pp. 26-27); giudizio nel quale, in ultima analisi, è da vedersi piú che una limitazione un ulteriore elogio per lo scrittore padovano.

34 XI, 2, p. 377.

35 Cfr. ad esempio G. Natali, *Ugo Foscolo* (Firenze: La Nuova Italia, 1967), p. 176.

36 *Opere*, p. 468.

37 XVI, pp. 162-63.

38 *Sermoni della poetica*, I, vv. 108-09. Citiamo da P.J. Martello, *Scritti critici e satirici*, a cura di H.S. Noce (Bari: Laterza, 1963).

39 XVI, p. 164.

40 *La bellezza della volgar poesia* (Roma: Antonio de' Rossi, 1712), p. 198.

41 *Sermoni della poetica*, VI, vv. 346-47.

42 *Epoche della lingua italiana*, XI, 1, p. 11. Per altri commenti del Foscolo su Aristotele si veda in generale la prima lezione delle *Epoche* (*Principj di critica poetica con speciale riferimento alla letteratura italiana*), ove si legge la sua opposizione al principio "che la poesia non è che imitazione della natura" (p. 8), e nel *Discorso sul testo . . . della Commedia di Dante* l'idea che "le Unità Aristoteliche, pazze in se, per ciò che appunto sono savie assai troppo, pur giovano in quanto impediscono a' pazzi di sbizzarrirsi oltre modo" (*Opere*, p. 744).

43 *Della Tragedia*, in *Scritti critici e teorici*, a cura di A. Quondam (Bari: Laterza, 1973), p. 580. Lo stesso motivo era già presente nel Boccalini (cfr. *Ragguagli di Parnaso*, I, 28).

44 *Memorie d'alcune virtù del Signor Conte Francesco De Lemene con alcune riflessioni su le sue Poesie* (Milano: Giuseppe Pandolfo Malatesta, 1706), pp. 151-52.

45 *Sermoni della poetica*, VI, vv. 381-82.

46 XVII, p. 35.

47 Op. cit., pp. 97-98.

48 Come hanno sostenuto, implicitamente o esplicitamente, tutti quelli che se ne sono occupati: si veda almeno E. Donadoni, *Ugo Foscolo pensatore, critico, poeta. Saggio* (Milano-Palermo-Napoli: Sandron, s.a.); N. Festa, *Foscolo critico* (Firenze: Le Monnier, 1953) (soprattutto il cap. I, "Foscolo e la critica del Settecento," pp. 1-46); A. Frattini, *Il neoclassicismo e Ugo Foscolo* (Rocca San Casciano: Cappelli, 1965); M. Fubini, *Introduzione alla critica foscoliana*, in *Romanticismo italiano. Saggi di storia della critica e della letteratura* (Bari: Laterza, 1971), pp. 189-239; M. Scotti, *Foscolo fra erudizione e poesia* (Roma: Bonacci, 1973).

49 *Discorso sul testo . . . della Commedia di Dante*, in *Opere*, p. 884. Cfr. anche p. 828, dove il Crescimbeni viene ricordato, fra una serie di critici, come "il più tristo."

50 Si veda il seguente giudizio su quest'ultimo: "Napolitano, di vivacissimo e sublime ingegno: ma, come dice il Crescimbeni, ribelle del passato secolo e vago di farsi capo della nuova volgar poesia, fu uno de' primi a scuotere il giogo delle buone regole e ad abbandonare la vera e bella Natura" (*Epoche della lingua italiana*, XI, 1, p. 253). Da cui si può dedurre che anche per il Foscolo "le buone regole" della poetica esistono, e proprio nel senso in cui le valorizzavano gli Arcadi, in opposizione a quelli che sembravano loro gli eccessi del Barocco. Il seguito del brano sul Marino e sul Seicento concorda perfettamente con l'atteggiamento assunto dall'accademia nei loro confronti [e per quest'ultimo rimandiamo al nostro intervento su *L'Arcadia di Roma e di Bologna nel pensiero di Benedetto Croce*, in *Culture regionali e letteratura nazionale. Atti del VII Congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana* Bari, 31 marzo 4 aprile 1970 (Bari: Adriatica, s.a.), pp. 253-56]: "Da lui perciò ebbe più che da altri origine quel cattivo gusto, che purtroppo in questo secolo tutta infettò l'Italia. Concetti rigogliosi e bizzarre antitesi di troppo ricercate, iperboli

ardite e stravaganti, uno stile ripieno di fiori e vuoto di pensieri: ecco il carattere della nuova scuola. . . . I versi del Marini lasciano nondimeno travedere ch'egli avrebbe potuto andar del pari co' più grandi poeti, se troppo non fosse stato amante della novità e della smoderata licenza."

51 *Discorso sul testo . . . della Commedia di Dante*, in *Opere*, p. 1016.

52 Cfr. *Intorno ad antiquari e critici*, XI, 2, p. 307.

53 *Discorso sul testo . . . della Commedia di Dante*, in *Opere*, p. 993. Anche a p. 1019 lo Zeno è accusato di ingenuità a proposito di una sua opinione sull'edizione aldina del 1502 della *Commedia*.

54 XI, 2, pp. 373-374. Il giudizio favorevole sullo Zeno e sul *Giornale de' Letterati* riappare nel *Discorso sul testo . . . della Commedia di Dante*, dove leggiamo che "l'imparzialità, la dottrina, e la critica dopo la morte d'Apostolo Zeno si dileguavano dalle opere periodiche; e crebbe il traffico peggio che infame d'adulazioni, e di titoli superlativi fra gli scrittori, e di delazioni politiche ne' giornali" (*Opere*, p. 874).

55 Lo stesso giudizio, con frasi molto vicine, era già stato scritto dal Foscolo nel saggio *Dei viaggi classici*, dove, dopo le analoghe critiche alla *Merope* che non ha "neppure il povero pregio d'un'elegante dizione," il suo autore viene elogiato per le conoscenze in materia "di monete antiche e di epigrafi" (XI, 2, p. 272). Cogliamo l'occasione per segnalare che nell'"Indice dei Nomi" di questo volume dell'Edizione Nazionale tutti i riferimenti a Scipione Maffei appaiono come "Maffei Andrea" (p. 624).

56 *Opere*, p. 741.

57 Cfr. anche, nella stessa opera, pp. 662, 674, 874, ecc.

58 VII, p. 254.

59 *Opere*, p. 874.

60 Lettera a Roger Wilbraham del 20 ottobre 1819, XXI, p. 95. Fra le numerose censure rintracciabili negli scritti del Foscolo sul trattato muratoriano, forse la piú ironica e sprezzante è quella che si legge nella lettera a Marzia Martinengo Cesaresco da Milano il 30 gennaio 1808, a proposito di un sonetto che gli aveva inviato un amico comune, Ferdinando Arrivabene: ". . . non è un gran bel sonettone — ma un bello e nitido sonettino del genere medio, e tutto pieno di eleganza, di ordine, di passione, e di verità . . . foss'ei vissuto a' tempi in che il Muratori scrisse i due grandi volumi su la Poesia, messer Ferdinando vedrebbe citato il suo sonetto fra gli esemplari" (XV, p. 364).

61 Cfr. *Vestigi della storia del sonetto italiano . . .*, VIII, pp. 392-93.

62 *Intorno ad antiquari e critici*, XI, 2, p. 316.

63 Cfr. Ibid., pp. 313 sgg. e *Dei viaggi classici*, XI, 2, p. 271.

64 Ibid., p. 302.

65 Ibid., p. 303.

Carolyn Springer

"L'urne de' forti": Foscolo's Sepulchral Archaeology

No one would dispute the importance of the archaeological metaphor in the writings of Ugo Foscolo. Yet we tend to associate it primarily with the labored and increasingly precious neoclassicism of his last and unfinished work, "Le Grazie," rather than with the more militant poetics of his youth. Without dismissing the political implications of a cultural history inscribed on the pedestal of Canova's *Venere* — commissioned to replace the Medici Venus transported by Napoleon to the Louvre in concrete testimony of Napoleon's own dream of the progress of civilizations — I would like to concentrate here on the role of archaeology in Foscolo's earlier poem, "Dei Sepolcri." It is in this work, destined to become a formative text of the Italian Risorgimento, that Foscolo most vividly represents the life force harbored in the relics of the past.

This may seem an exaggerated claim upon a first reading of the poem. Even the connection with archaeology may at first appear obscure. After all, "Dei Sepolcri" deals with tombs and with their nature and function in society, rather than with specifically archaeological objects or sites. The historical occasion given as pretext for the poem ("Pur nuova legge . . ."[1] referring to the 1806 Napoleonic edict of Saint Cloud, prohibiting burial within cities and at least limiting the possibility of marking individual gravesites), was a fresh political development, a *fatto di cronaca*. The reference to Milan's failure to honor Parini's gravesite was also relatively recent, and equally polemical.[2] Foscolo's concern is with the immediate moral and political prospects for a society deprived of the right to bury and honor its dead. The question of classical archaeology would appear quite remote.

Yet this essay intends to demonstrate the centrality of archaeology in Foscolo's text on at least two levels. First, by challenging an elegiac tradition of representation (here, the English sepulchral poetry of Hervey, Young, and Gray) and investing its object with

a new political significance, Foscolo establishes the precedent of "politicizing" the monument. The effects of this precedent in the literature of the Risorgimento will extend well beyond the class of objects literally thematized in the poem. By proposing the tomb of Machiavelli as a national shrine and urging Italians to emulate the virtues which it commemorates ("A egregie cose il forte animo accendono / l'urne de' forti . . ." 151-52), Foscolo encourages a similar reappraisal of other objects and sites representing different periods, phases, and personalities in Italian history. Foscolo's tombs and the ruins of Rome potentially serve an analogous function as icons of the Risorgimento movement — symbolic "props" and images to aid the rediscovery of a national identity without which political unity would be meaningless.

But even at an immediate textual level Foscolo's poem deals with the theme of archaeology — a point which deserves clarification. The issue arises in the second half of the poem, and in fact sufficiently confuses the "plot" to provoke complaints of "obscurity" from a variety, and perhaps a majority, of critics.[3]

In his reply to one unfavorable review, the *Lettera a Monsieur Guill . . . su la sua incompetenza a giudicare i poeti italiani*,[4] Foscolo explains the function of the archaeological imagery within the text, and claims that rather than a show of useless erudition it is a major source of the poem's power. Furthermore, he locates the poem's rhetorical climax and single most "sublime" effect in the freshly unearthed tomb of Ilus, where the imagery of tombs and of archaeology are — like the layers of history themselves, in any vertical section of soil — dramatically superimposed. By comparing the arguments of Foscolo and Guillon and by systematically tracing the theme of archaeology through the poem, I hope to show the deep vitality and quickening force of Foscolo's "sepulchral" archaeology.

I will first consider the relationship of Foscolo's text to the sepulchral tradition which precedes it. The most famous description of this relationship is found in Foscolo's note # 17 to the *Lettera a Monsieur Guill . . .* ; but before considering any such explicit statements of the author's poetic and ideological intent it is only prudent to examine the direct evidence in the text.

Of the major eighteenth-century English poems which had popularized the thematic of tombs, Thomas Gray's "Elegy written in a Country Churchyard"[5] is the one most explicitly recalled by Foscolo's poem. That "Dei Sepolcri" results from a conscious polemical engagement with Gray's text, is implied by the intertextual references which frame the first section of Foscolo's poem (lines 1-50).

"All'ombra de' cipressi e dentro l'urne / confortate di pianto è forse il sonno / della morte men duro?" Foscolo begins. The metonymic use of "urna" to signify "grave" or "tomb" — which was in fact frequent in the Latin elegiac poets,[6] long before being canonized by the eighteenth-century sepulchral tradition — nonetheless intensifies the sense of an echo from the "Elegy," where a similar question is posed: "Can storied urn or animated bust / Back to its mansion call the fleeting breath?" (41-42).

This reference to Gray has long been acknowledged and is part of the standard critical apparatus of "Dei Sepolcri." In addition to Gray's lines, editors frequently quote Cesarotti's 1772 translation: ". . . Ah l'animato busto / o l'urna effigiata al primo albergo / può richiamar lo spirito fugace?"[7] This reference (unless provided for the convenience of Italian readers) is not strictly necessary; though the existence of such a prestigious contemporary translation testifies to Gray's reputation in Italy, there is no need to prove the availability of that translation to Foscolo, who at the time of writing "Dei Sepolcri" was himself an accomplished translator of Sterne.

In any discursive context, the question echoed from Gray would seem inevitably "rhetorical." It is a truism that no monument, epitaph, or ritual can literally restore life to the dead. That both poems resist this logic by defending the right of the dead to representation and commemoration in poetry (Foscolo's epigraph, "Deorum manium iura sancta sunto," could have served equally to Gray, who "mindful of the unhonored dead, / Dost in these lines their artless tale relate"), indicates a deeper philosophical affinity between the two texts than would appear from their explicit ideological differences. Perhaps that affinity could be described most simply as the faith in the mediating value of poetry, which is implicit in every poetic act.

Yet it is most important here to measure the *distance* which separates "Dei Sepolcri" from the sepulchral tradition out of which it arises, and to characterize the "difference" with which Gray's echo resonates through Foscolo's text.

The rhetorical function of the question ("Can storied urn . . . ?") in the "Elegy" is to assert the legitimacy of a poetry devoted to a humble milieu ("the short and simple annals of the poor"), by *negating* the privileged status of an heroic idiom serving the wealthy and powerful:

> The boast of heraldry, the pomp of power,
> And all that beauty, all that wealth e'er gave,
> Await alike the inevitable hour.
> The paths of glory lead but to the grave.

> Nor you, ye Proud, impute to these the fault,
> If memory o'er their tomb no trophies raise,
> When through the long-drawn aisle and fretted vault
> The pealing anthem swells the note of praise. (33-40)

In this lofty Gothic cathedral, rejected by Gray as both a figure and setting for his poetry, the reader recognizes Foscolo's Santa Croce, celebrated at the center of "Dei Sepolcri" and traversed there in solemn procession; as each station of a civic *via crucis* is revisited, the "pealing anthem" of Foscolo's Latinate and erudite verse "swells the note of praise."

In "Dei Sepolcri," then, the question ("All'ombra de' cipressi e dentro l'urne / confortate di pianto è forse il sonno / della morte men duro?") serves an entirely different rhetorical function from that in Gray's text. By introducing a discussion of the objective futility of tombs (which passes from the double interrogative of lines 1-3 and 3-15, to the declarative "conclusion" of lines 16-22), it generates a radically pessimistic proposition ("Vero è ben, Pindemonte! anche la Speme, / ultima Dea, fugge i sepolcri . . ."), which it becomes the business of the poem to refute. The heroic scale of the poet's eventual claims for the *subjective* value of tomb-worship to the *community* is dialectically implicit in the apparently ineluctable pessimism of its premise. In both poems, then, the question is part of a complex argumentative strategy; but the "Elegy" argues in praise of obscurity, while "Dei Sepolcri" defends the praise of famous men.

Thematically, of course, neither of these arguments is new. In fact, the "Elegy" and "Dei Sepolcri" might be said to represent two ancient and perennially opposed literary genres: the pastoral "retirement poem" and the militant *poema civile* (which is in turn a structural descendant of the "deliberative" or exhortatory classical oration). Idealization of the secluded rural life, "far from the madding crowd's ignoble strife," is a topos of the pastoral tradition — as are the praise of a life close to nature and conforming to its rhythms ("The breezy call of incense-breathing morn, / The shallow twittering from the straw-built shed, / The cock's shrill clarion or the echoing horn / No more shall rouse them from their lowly bed . . ." 25-28); description of the joys of family life ("For them no more the blazing hearth shall burn, / Or busy housewife ply her evening care: / No children run to lisp their sire's return, / Or climb his knees the envied kiss to share . . ." 21-24); and the praise of manual labor ("Oft did the harvest to their sickle yield, / Their furrow oft the stubborn glebe has broke; / How jocund did they drive their team afield! / How bowed the woods beneath their sturdy stroke!" 25-28).

The regret for talents undiscovered ("Perhaps in this neglected spot is laid / Some heart once pregnant with celestial fire; / Hands that the rod of empire might have swayed, / Or waked to ecstasy the living lyre . . ." 45-48), and beauties unrevealed ("Full many a gem of purest ray serene / The dark unfathomed caves of ocean bear: / Full many a flower is born to blush unseen / And waste its sweetness on the desert air . . ." 53-56), is compensated by gratitude for the freedom from corruption in a community both deprived and protected by its "destiny obscure" ("Their lot . . . nor circumscribed alone / Their growing virtues, but their crimes confined; / Forbade to walk through slaughter to a throne, / And shut the gates of mercy on mankind . . ." 65-69). The communal ideal of the *aurea mediocritas* is substituted for the cult of individual distinction; and fear of the corruption inherent in public, political life leads the poet to idealize a sheltering prospect of anonymity ("Along the cool sequestered vale of life / They kept the noiseless tenor of their way . . ." 75-76).

Foscolo's challenge to this ideological position is immediately clear. The *sepolcri* thematized in his poem are those of famous men, who have made unique contributions to literature (Dante, Petrarch, Alfieri), science (Galileo), art (Michelangelo), political theory (Machiavelli), and war (the Greeks at the Battle of Marathon; Achilles; Ajax; Hector). Hence the importance in his text of proper names, which occur in Gray's poem only to signify an absence, a destiny unfulfilled: "Some mute inglorious Milton here may rest / Some Cromwell guiltless of his country's blood . . ." 59-60).

"Me ad evocar gli eroi chiamin le Muse" (228), writes Foscolo, urged on by his own poetic ambition, his "desio d'onore." Furthermore, the function of the *sepolcri* themselves is to generate emulation of those heroic acts which they commemorate ("A agregie cose il forte animo accendono / l'urne de' forti . . . e bella / e santa fanno al peregrin la terra / che le ricetta . . ." 151-54), just as the contemplation of one tomb (for example, that of Michelangelo, ". . . che nuovo Olimpo / alzò in Roma a' Celesti . . .") seems within the text to generate analogically the vision of another (that of Galileo ". . . chi vide / sotto l'etereo . . . padiglion rotarsi / più mondi, e il sole irradïarli immoto . . .") and still another ("onde all'Anglò che tanta ala vi stese / sgombrò primo le vie del firmamento . . ." i.e., Newton, born in the year of Galileo's death).

Foscolo's appeal to individual heroism is motivated by an immediate political concern ("Pur nuova legge impone oggi i sepolcri / fuor de' guardi pietosi, e il nome a' morti / contende . . ." 51-52).

To those who might respond to his exhortation he implies the reward of posthumous fame (". . . a' generosi / giusta di glorie dispensiera è morte . . ." 220-21). All these themes place "Dei Sepolcri" squarely in the tradition of the Italian *poesia civile* most conspicuously inaugurated by Petrarch's Canzone 128, "Italia mia." Foscolo's text represents a concrete attempt to emulate Petrarch's achievement — to inaugurate a modern school of political poetry ("A noi / morte apparecchi riposato albergo / ove una volta la fortuna cessi / dalle vendette, e l'amistà raccolga / non di tesori eredità, ma caldi / sensi e *di liberal carme l'esempio* . . ." 145-50, emphasis mine), by uniting Petrarch's own legacy with a modern tradition polemically revised.

Foscolo rejects Gray's characterization of the role of the poet in society as well as the symbolic valence of the central image of his text (Foscolo's *sepolcri* are portrayed as continually generating *life* rather than elegiac meditations on death). For the figure of the poet in the "Elegy" stands in an ambivalent and curiously passive relationship to the society which he portrays; he is a sympathetic observer but necessarily, and somewhat complacently, *apart*. Foscolo too characterizes himself as an exile (a "fuggitivo," forced to lead a "vita raminga"); this is a major autobiographical theme in all his writings. But at the time of writing "Dei Sepolcri" he considers his exile a rational political choice, which will enable him to represent the Italian people more effectively and which will therefore be rewarded by posthumous fame — and an epitaph clearly writ in marble.

Gray's poet, however, in fantasizing his own death and final, peaceful absorption into the community which he has described (with the actual moment of his death gracefully elided and observed by no one), reveals that a vital "difference" remains — both in the perceptions of the "hoary-headed swain" who tells his story to the passerby, and in the words of his own epitaph: "And Melancholy marked him for her own." The implication is that the poet can never be fully integrated into the community, in life or in death. He leads a marginal, strange, and solitary life, "muttering his wayward fancies" on his "customed hill."

Such lengthy comparison of these two poems would hardly be justified by the single intertextual reference given so far in these pages. Actually the Italian poem's most explicit reference to the "Elegy" occurs in lines 49-50 ("Né passeggier solingo oda il sospiro [sic] / che dal tumulo a noi manda Natura . . ." cf. Gray, "Ev'n from the tomb the voice of Nature cries . . ." 91). This citation itself has a complicated genealogy within Foscolo's earlier work. As editors point out, an Italian version of the phrase ap-

pears in the *Ultime lettere di Jacopo Ortis* ("Geme la Natura perfin nella tomba . . ."). [9] A Latin version, taken from Costa's translation of the "Elegy," enjoys the strategic position of epigraph in that text: "Naturae clamat ab ipso / vox tumulo."

What especially interests me in the various metamorphoses of Gray's phrase is its slight alteration in lines 49-50 of "Dei Sepolcri," where "sospiro" is substituted for the English "cries," the Italian verb "gemere," and the Latin verb "clamare."

Whatever Foscolo's intention, the effect is undeniably ironic. As he prepares to move from the general philosophical meditation of the first section (lines 1-50) — which deals mainly with the private, subjective needs of individuals and does not yet substantially question Gray's orientation — to the body of his political argument, introduced by the issue of the "nuova legge," Foscolo takes leave of Gray's text with one slightly sentimental look back (cf. Gray's own "lingering look behind" of line 88). His "sospiro" attenuates the one truly fervent moment in the "Elegy" ("Ev'n in our ashes live their wonted fires"!) and reserves for his own poetic climax of line 283 the expressive violence of the verb "gemere": "Gemeranno gli antri / secreti, e tutta narrerà la tomba." Not the voice of an unspecified "Nature" interests Foscolo, but the historical narrative of a fallen nation which has again been found.

All this textual analysis has perhaps earned me the right to turn to Foscolo's own statement of his poetic and ideological intentions in "Dei Sepolcri," which I have held as strictly classified evidence up to this point. As I mentioned before, the most famous statement of this sort is found in note # 17 to Foscolo's *Lettere a Monsieur Guill* . . . Since this note will not make a great deal of sense out of context, I will first quote in its entirety the specific charge to which Foscolo's note responds. Guillon, halfway through his paraphrase of the poem, is discussing lines 151-end. With its abrupt transitions and rapid changes of scene, this section lends itself particularly to Guillon's chronic tone of mock dismay. The poet's journey from Santa Croce to the plains of Troy is passed over in rapid, antic review:

Ed eccolo in quella chiesa fiorentina ove sono i mausolei di N. Macchiavelli, di Michel-Angelo, di Galileo ecc. E l'urna d'Alfieri riceve i suoi più teneri e rispettosi omaggi. Quindi ad un tratto ritrocede fino ai sepolcri degli Ateniesi nel campo di Maratona, ove aggiungendo le proprie finzioni alle favolose tradizioni che ci lasciò Pausania su questo Ceramico, ei vi ode non solo i nitriti dei cavalli, ma ancora *delle Parche il canto.* Questa è forse la prima volta che si sono intese cantar le Parche. Ritrocedendo sempre rapidamente, ei s'inoltra nei tempi favolosi delle Grecia. Egli è alla tomba d'Achille e di Patroclo; quindi passa a quella

d'Ajace al promontorio Reteo, poi nella Troade al sepolcro d'Ilo, antico Dardanide. Young, Hervey, Gray non fecero tanti viaggi; essi si contentarono di meditar sui sepolcri, che essi medesimi ed i loro compatriotti avean sotto gli occhi; e disser cose più commoventi, e molto piú consolanti, perocchè tutti i loro canti sono rallegrati della speranza della futura risurrezione, della quale il signor F. non dice cosa alcuna. (p. 507)

This playful passage comes to rest on a highly serious point — the accusation of paganism. This was of course a standard topos of the ongoing polemic against literary classicisms; but it betrays particular anxiety here, since the critic correctly perceives that the only "resurrection" in which Foscolo has faith, is the political resurrection of Italy.

Hence the "voyage" metaphor, derived from the literal voyage mapped out in the text (an itinerary which is in fact difficult even for sympathetic readers to follow). For Guillon the "voyage" signifies poetic and ideological deviance; it is literally a departure from acceptable precedent and a violation of the boundaries clearly set up by a Christian and elegiac tradition. Guillon's repeated complaints about useless "erudition" and complicated itineraries through the Aegean mask a real fear of Foscolo's ideological trespass.

Though his critique purports to be largely stylistic, this greater concern is everywhere transparent. In censoring the macabre image of the decapitated thief, perhaps thrown with Parini into a common grave (lines 75-77), Guillon appeals alternately to poetic precedent (through citations of Virgil, Hervey, and Horace, taken out of context and, according to Foscolo, totally misunderstood) and to philosophical decorum:

L'immagine poi delle testa insanguinata di un ladro giustiziato, è troppo stentata, troppo ispida, e di gusto troppo cattivo, per poter scusarla col *quidlibet audendi* d'Orazio. Essa ripugna, principalmente in un poema che non deve respirar altro che una dolce, religiosa e consolante malinconia. Non c'è alcuno fra i poeti, che hanno parlato di sepolcri, che abbia usato un'immagine sí disgustosa. La loro sensibilità era sempre accompagnata dalla sana e verace filosofia.

Similarly, his crude appraisal of the poem's structure seems motivated by fear of Foscolo's "voyage." Having completed his paraphrase of the plot — among whose many inaccuracies I would point out the misreading of the final section, which he attributes to the voice of the poet rather than that of the character, Cassandra — Guillon summarizes:

Sembraci che sia questo un fine ben brusco in un'opera di sentimento. Si direbbe che un simil soggetto avesse troppo stancato la lira del poeta, per poter avanzar di più. L'andamento del suo poema era già diventato penoso quando la sensibilità non animava più la sua musa; e dessa aveva già cessato di spargere le sue bellezze nei di lui versi, *allorché egli dai sepolcri presenti si era trasportato a quelli dei tempi eroici della Grecia.* Questa transizione l'ha condotto a dei dettagli d'erudizione; ora l'erudizione inaridisce il sentimento; e quindi ne viene che questa seconda parte della sua elegia, che ha una certa disparità colla prima, interessa molto meno la nostra anima, e convien molto meno a quella dolce voluttà ch'essa trova ad intenerirsi sulle ceneri dei nostri simili. (p. 508, emphasis mine)

Foscolo's letter of rebuttal works at many levels; but I am most interested here, as I promised, in the footnote which specifically refutes the charge first quoted. Foscolo writes:

Per censurare i mezzi d'un libro bisogna saperne lo scopo. Young ed Hervey meditarono sui sepolcri da cristiani: i loro libri hanno per iscopo la rassegnazione alla morte e il conforto d'un'altra vita: ed a' predicatori protestanti bastavano le tombe de' protestanti. Gray scrisse da filosofo; la sua elegia ha per iscopo di persuadere l'oscurità della vita e la tranquillità della morte; quindi gli basta un cimitero campestre. L'autore considera i sepolcri politicamente ed ha per iscopo di animare l'emulazione politica degli italiani con gli esempi delle nazioni che onorano la memoria e i sepolcri degli uomini grandi: però dovea *viaggiare più di Young, d'Hervey e di Gray,* e predicare non la resurrezione de' corpi, ma delle virtù. (p. 518, emphasis in original)

Clearly the poet's italics are significant.[10] Foscolo's strategy here is that of the *decadent* who defiantly adopts the language of his critics, converting a term of opprobrium into a positive metaphor of his own activity.[11] For Guillon the "voyage" had signified moral digression, aberration, error, and trespass; it compromised the poem's unity; it was a departure from acceptable precedent, a wandering away from the center.

Yet in the act of clarifying the political intent of the poem — surely the crux of his defense of "Dei Sepolcri" — Foscolo meets and accepts the metaphor of the "voyage," not as an image of evasion or digression but as necessary *exile* and *search* for a political poetry adequate to Italy's historical circumstances. The new law literally made obsolete the privileged, central spaces in which communities had honored their dead and preserved continuity with the past — spaces out of which a *poeta civile* might speak. Neither the village *camposanto* nor the cathedral, its urban equivalent, was to be allowed to retain its function as civil shrine and burial-ground. With this decree it seemed that Italy's humiliation was complete. The dispersion of bodies in unmarked communal

graves reflected Italy's own geographic and political dismemberment, its loss of an identity and a name. A writer could no longer afford to stay at home: he must risk a voyage, ranging far in search of exemplary historical and mythical sites long consecrated to a community and guarded with the filial *pietas* which Italy had forgotten.

It is thus that Foscolo's search for *sepolcri* becomes archaeological. In imaginative response to the real constraints of contemporary Italy, the "fugitive" poet reaches back into a heroic and mythical past hoping to demonstrate its essential truth. If the setting of the poem shifts rapidly, it is because the moral basis on which Italy rests is itself continually shifting, and the poet must look farther to find a stable and secure ground for his poem — a plot of "pious earth" once designated as sacred, long cultivated as a shrine, and now perhaps overgrown.

Commentators generally note that Foscolo's account of the origin and function of tombs as a social institution ("Dal dì che nozze e tribunali ed are . . ." lines 91-103) is derived from Vico's *Scienza nuova*. The reader is reminded of Vico's theory of *corsi e ricorsi* in human history by Foscolo's suggestion of the periodic rediscovery of "lost" civilizations — which is in part inevitable and wholly fortuitous, predestined yet disbelieved (as illustrated by the archaeological fantasy of Homer's discovery of Troy, which Foscolo attributes in the poem to Cassandra), and in part a measure of human perspicacity rather than blindness — a reward for deliberate exploration and research.

Troy surfaces significantly in the poem as the primary archaeological scene, continually and ritually rediscovered: "E oggi nella Troade inseminata / eterno splende a' peregrini un loco . . ." (235-36). The reference, as Foscolo's own notes show, is to Lechevalier's recent expedition to Troy.[12] Foscolo not only credits Lechevalier's claim to have identified the ruins of the tomb of Ilus, legendary ancestor of the Trojans, but celebrates this discovery with great ceremony in his poem — finally staging his own rhetorical climax on that same multilayered and historically "overdetermined" site.

As the final Homeric fantasy shows, if Troy is the primary scene of archaeology, it is at the same time the primary scene of poetry itself;[13] and specifically of the heroic political poetry which Foscolo would like to write. The metaphor of archaeology provides access to heroic argument unavailable in a contemporary context; at the same time it concretely *represents* the search for that political content, distant, submerged and hidden from public view.

The metaphors of the "voyage" and of archaeology appear to me then to be interdependent and necessary *chiavi di lettura* for the second half of "Dei Sepolcri." I will try to show this by systematically plotting the poet's journey from Santa Croce to the site of Troy.

"A egregie cose il forte animo accendono / l'urne de' forti, o Pindemonte, e bella / e santa fanno al peregrin la terra / che le ricetta." In turning away from the images and icons of Napoleonic Italy to those of Santa Croce at precisely the center of his poem, Foscolo acquires the perspective of the "peregrin," in search of specific, chosen symbols in a landscape. The visual language of the "bello italo regno" is deceptive; signs of life and death are reversed in ironic *contrapposto* (military decorations to the living betray a "sepoltura già vivo," while funerary monuments reveal themselves as "inaugurate immagini dell'Orco"). The pomp of this society's outward forms — its ceremony, statuary, funerary architecture — cannot, for Foscolo, mask its moral corruption.

In contrast, Santa Croce is a welcome and sanctified enclosure. It preserves the tombs of Italian heroes — Machiavelli, Michelangelo, Galileo, Alfieri — from violation by the invaders who have despoiled Italy of all but its memories:

> Ma più beata [Firenze] che in un tempio accolte
> serbi l'itale glorie, uniche forse,
> dacché le mal vietate Alpi e l'alterna
> onnipotenza delle umane sorti
> armi e sostanze t'invadeano ed are
> e patria e, tranne la memoria, tutto. (180-85)

A fantasy of the ultimate violation of the sepulchres themselves appears in *Ortis* (1802), in a famous passage that begins as a topographical "prospect" sketch from a vantage point among the "mal vietate Alpi" themselves:

> Alfine eccomi in pace! — Che pace? stanchezza, sopore di sepoltura. Ho vagato per queste montagne. Non v'è albero, non tugurio, non erba. Tutto è bronchi, aspri e lividi macigni; e qua e là molte croci che segnano il sito de' viandanti assassinati. — Là giù è il Roja, un torrente che quando si disfanno i ghiacci precipita dalle viscere delle Alpi, e per gran tratto ha spaccato in due questa immensa montagna. V'è un ponte presso alla marina che ricongiunge il sentiero. Mi sono fermato su quel ponte, e ho spinto gli occhi sin dove può giungere la vista; e percorrendo due argini di altissime rupi e di burroni cavernosi, appena si vedono imposte su le cervici dell'Alpi altre Alpi di neve che s'immergono nel Cielo e tutto biancheggia e si confonde — da quelle spalancate Alpi cala e passeggia ondeggiando la tramontana, e per quelle fauci invade il Mediterraneo. La Natura siede qui solitaria e minacciosa, e caccia da questo suo regno tutti i viventi.

I tuoi confini, o Italia, son questi! ma sono tutto dì sormontati d'ogni parte dalla pertinace avarizia delle nazioni. Ove sono dunque i tuoi figli? Nulla ti manca se non la forza della concordia. Allora io spenderei gloriosamente la mia vita infelice per te: ma che può fare il solo mio braccio e la nuda mia voce? — Ov'è l'antico terrore della tua gloria? Miseri! noi andiamo ogni dì memorando la libertà e la gloria degli avi, le quali quanto più splendono tanto più scoprono la nostra abbietta schiavitù. Mentre invochiamo quelle ombre magnanime, i nostri nemici calpestano i loro sepolcri. E verrà forse il giorno che noi perdendo e le sostanze, e l'intelletto, e la voce, sarem fatti simili agli schiavi domestici degli antichi, o trafficati come i miseri Negri, e vedremo i nostri padroni schiudere le tombe e *disseppellire, e disperdere al vento le ceneri di que' Grandi per annientarne le ignude memorie*: poiché oggi i nostri fasti ci sono cagione di superbia, ma non eccitamento dall'antico letargo. (pp.160-61, emphasis mine)

This passage interests me not only for its direct thematic connection to "Dei Sepolcri," but as an illustration of the continued importance of the Alps as a political symbol in the Petrarchan tradition of *poesia civile*. In the canzone "Italia mia" Petrarch had grounded Italy's geographic identity in its clearly delineated northern border: "Ben provide Natura al nostro stato, / quando de l'Alpi schermo / pose fra noi et la tedesca rabbia."[14] This became a topos of the Petrarchan tradition; Gavazzeni cites the sonnet of the sixteenth-century poet Galeazzo di Tarsia, "Già corsi l'Alpi gelide e canute," and notes that it was anthologized by Foscolo in his *Vestigi della storia del sonetto italiano*.[15]

When discussing the topography of "Dei Sepolcri," particularly in the context of European Romantic poetry — for which the Alps become the prototypical symbol of the sublime — it is important to remember that for Foscolo the political connotations of this landscape are never lost. His oleographic description (a' la Salvator Rosa) of the desolate mountain pass, complete with crashing waterfall, cliffs, caverns, and the crosses of "viandanti assassinati," in turn generates a political meditation. The sensuous enjoyment of landscape, the visual exploration of a terrain, appear a stimulus to Jacopo's political eloquence.

Having already digressed this far, I may as well note that the "eloquence" of this speech inspired Leopardi's canzone "All'Italia," according to the *Zibaldone*.[16] Along with the fragment from Simonides' poem on the defense of Thermopylae (from Diodorus's Latin translation), "La vostra tomba è un'ara" (Leopardi, line 125), Foscolo's phrase, "Dove sono i tuoi figli?" helped to generate Leopardi's text and like a fossil was finally found stranded there (line 41).

To return to "Dei Sepolcri": If Florence is the true center — geographic, political, linguistic, cultural — of Italy (and its privileged

centrality is celebrated in the poem through the topos of the *locus amoenus*, lines 165-72), Santa Croce, temple of the "italie glorie," is the true center of Florence. The focus on the cathedral as a symbolic expression of a nation's history reminds us inevitably, in a nineteenth-century context, of Hugo's *Notre-Dame de Paris* of 1831. In that novel Hugo describes the cathedral as a "chronicle in stone," a concrete, collective representation of a nation's history to be "read" in three dimensions, along the slow axis of its construction and gradual interment by the rising tide of the city's pavement. He compares the great cathedrals to organic, geological formations: "le dépôt que laisse une nation; les entassements que font les siècles; le résidu des évaporations successives de la société humaine. . . . Chaque flot du temps superpose son alluvion, chaque race dépose sa couche sur le momument, chaque individu apporte sa pierre."[17]

In Hugo the sense of a "living" architecture is much stronger than in Foscolo — the cathedral of Notre Dame is almost perversely animated through the swarm of descriptive detail (all archaeologically authenticated through Hugo's consultation with experts in Paris); and the hunchback Quasimodo, ranging freely over the facade and through the city, seems a gargoyle detached from that structure. Foscolo's Santa Croce is schematic by comparison, and his own "bird's-eye view" of surrounding Florence obviously more modest than Hugo's famed reconstruction of fifteenth-century Paris from the towers of Notre-Dame. But if Foscolo does not share Hugo's penetrating eye for architecture and urban landscape, he *is* equally concerned with the issue of restoration — the need for preserving the intergrity of the monument. And the image of Santa Croce, last temple of the "itale glorie" left standing in a land despoiled by the enemy, provides a dramatic visual focus in the text comparable in function to Hugo's Notre Dame.

In "Dei Sepolcri" Santa Croce is the symbol of a cultural edifice and collective identity which must be preserved. Each of its tombs commemorates an individual whose contribution is an inalienable part of Italy's heritage. These tombs personalize the concept of history and make it accessible to the common man who comes to the cathedral to worship, just as its frescoes traditionally taught Biblical stories to the illiterate. None of the niches provided in the cathedral must be left empty. Hence Foscolo's anger at Parini's anonymous burial in Milan, and his approval of Alfieri's prompt burial in Santa Croce, with full ceremony and the promise of a tomb sculpted by Antonio Canova.[18] These measures assured that his memory would be honored and his effigy installed in its

proper place among the *marmi* where he himself had often sought inspiration.

Yet the image of Alfieri's death-mask — its features frozen between hope and certain knowledge of death, as if an emblem of the oxymoron informing the entire text — leads to the poem's rapid dislocation:

> qui posava l'austero; e avea sul volto
> il pallor della morte e la speranza.
> Con questi grandi abita eterno: e l'ossa
> fremono amor di patria. Ah sì! da quella
> religiosa pace un Nume parla:
> e nutria contro a' Persi in Maratona
> ove Atene sacrò tombe a' suoi prodi,
> la virtù greca e l'ira. (194-201)

We are transported in mid-line from the interior of Santa Croce to a phantom re-enactment of the Battle of Marathon. This is one of the abrupt transitions which prompted Guillon's charges of obscurity, and in fact caused difficulty for many readers. Foscolo's *Lettera* acknowledged the problem: ". . . le transizioni sono ardue sempre a chi scrive, e sovente a chi legge; specialmente in una poesia lirica, e d'un autore che, non so se per virtù o per vizio, *transvolat in medio posita*, ed afferrando le idee cardinali, lascia a' lettori la compiacenza e la noia di desumere le intermedie" (p. 508). His solution was to offer a prose paraphrase to guide the reader safely through the text. I will refer to this *estratto* at intervals myself as, encouraged by his example, I proceed in my own paraphrase of the poet's route to Troy.

Foscolo's transition implies that Santa Croce is a necessary but not a sufficient center for a modern political poetry. The poet's departure from this scene concretely marks the beginning of his search for an alternative "plot" in which to ground his text. Turning from the death-mask of his precursors, as if to demonstrate the risks inherent in the proper emulation of the "forti" he embarks on his own poetic journey.

We discover by the reference to the *navigante* (line 201) that it is a voyage by sea. The tombs described along the way are like the points along a coast which aid a navigator to orient himself. But the waters are basically familiar, both to the poet and to the intended recipient of his poem, Ippolito Pindemonte — both Hellenists and translators, Foscolo of the *Iliad* (his "Esperimento di traduzione della *Iliade* di Omero" was printed contemporaneously with "Dei Sepolcri" by Bettoni in Brescia),[19] and Pindemonte of the *Odyssey*. Foscolo's knowledge of Homeric topography provides a map upon which to trace his poetry of exile.

"Veleggiando quel mar sotto l'Eubea," the first tomb sighted — and the first episode in this nineteenth-century odyssey — is that of the Greek soldier who dies in the Battle of Marathon in 490 B.C. From the aisles and chapels of Santa Croce, with their catalogue of individual tombs to Italian cultural heroes, we have moved to one massive memorial of war (a mound or earth built fifty feet high, filled with weapons and relics which were retrieved during its excavation, which began in 1890). This tomb quite literally preserves a collective memory of its dead by promoting the shared hallucination of the nightly re-enactment of that battle (the popular legend of such a "son-et-lumière" spectacle at Marathon was reported by Pausanias in his *Voyage to Attica*).

From this tumultuous vision the poet maneuvers, via the invocation of Pindemonte, into the Aegean and toward the sites of the Trojan war:

> Felice te che il regno ampio de' venti,
> Ippolito, a' tuoi verdi anni correvi!
> E se il piloto ti drizzò l'antenna
> oltre l'isole Egee, d'antichi fatti
> certo udisti suonar dell'Ellesponto
> i liti, e la marea mugghiar portando
> alle prode Retee l'armi d'Achille
> sovra l'ossa d'Aiace: a' generosi
> giusta di glorie dispensiera è morte;
> né senno astuto né favor di regi
> all'Itaco le spoglie ardue serbava,
> ché alla poppa raminga le ritolse
> l'onda incitata dagl'inferni Dei. (213-25)

The tribute to Pindemonte is highly ambiguous. First, Pindemonte's own literal "Odyssey" — actually a leisured eighteenth-century European tour — is set up in potential opposition to Foscolo's own political exile and pilgrimage ("E me che i tempi ed il desio d'onore / fan per diversa gente ir fuggitivo . . ." 226 ff.). More deviously, Pindemonte's chosen Homeric protagonist, Ulysses, is portrayed in the moment of losing Achille's armor to Ajax, who would become the hero of Foscolo's 1811 tragedy: ". . . a' generosi / giusta di glorie dispensiera è Morte. . . ." If it is at all legitimate to read in this episode an allusion to the rivalry between Foscolo and Pindemonte for the "spoglie ardue" of literary success, we can not expect the gift of "Dei Sepolcri" to have much assuaged the previous affronts to Pindemonte to which Foscolo refers in a letter to Isabella Teotochi Albrizzi (Milano, 6 September 1806): "Io . . . intitolo ["Dei Sepolcri"] al Cavaliere [Pindemonte] ricordandomi de' suoi lamenti e de' vostri; e per fare ammenda del mio sdegno un po' troppo politico."[20]

The fact that the two poets shared an interest in the theme of *sepolcri*, and that Foscolo's text actually displaced Pindemonte's own intended treatment of that theme, increases the probability of the allusions which I have just suggested. To consider all the implications of the rivalry between Foscolo and Pindemonte would lead me too far from Foscolo's text to be useful here; it is more important now to complete my paraphrase.

The tomb of Achilles and Patroclus on the shores of the Hellespont does not appear directly in the poem, "bensì in una *nota* per incidenza."[21] In the text it is present only through the aural suggestion (which follows the visual hallucination of the Battle of Marathon) of lines 216-18 ("d'antichi fatti / certo udisti suonare dell'Ellesponto / i liti"). This "suonar" is analogically related to the "mugghiar" of the "marea" which restores the arms of Achilles to the "ossa d'Ajace" (a periphrasis which is "archaeologically" accurate since, according to Homer, Ajax as a suicide was denied cremation). This passage has led us through some rough waters ("l'onda incitata dagl'inferni Dei" !), but with the tide that washes the trophy ashore the poet too steps onto solid ground and invokes the Muses:

> E me che i tempi ed il desio d'onore
> fan per diversa gente ir fuggitivo
> me ad evocar gli eroi chiamin le Muse
> del mortale pensiero animatrici.
> Siedon custodi de' sepolcri, e quando
> il tempo con sue fredde ale vi spazza
> fin le rovine, le Pimplee fan lieti
> di lor canto i deserti, e l'armonia
> vince di mille secoli il silenzio. (226-34)

Foscolo's own explication of this passage in the *Lettera* emphasizes its portrayal of the complicity between archaeology and poetry, which arises from their shared responsibility to preserve a nation's memories. "Le muse . . . siedon custodi de' sepolcri"; they continue to guard the monument throughout the phases of its physical decay, perpetuating the memory of a sacred place eventually lost to view . . . until "l'amor delle lettere" leads to its rediscovery as in the case of the recent expedition to Troy. To cite Foscolo's *estratto*:

> Anche i luoghi ov'erano le tombe de' grandi, sebbene non vi rimanga vestigio, infiammano la mente de' generosi. Quantunque gli uomini di egregia virtù sieno perseguitati vivendo, e il tempo distrugga i lor monumenti, la memoria delle virtù e de' monumenti vive immortale negli scrittori, e si rianima negl'ingegni che coltivano le muse. Testimonio

il sepolcro d'Ilo scoperto dopo tante età da' viaggiatori che l'amor delle lettere trasse a peregrinar alla Troade; sepolcro privilegiato da' fati perché protesse il corpo d'Elettra da cui nacquero i Dardanidi autori dell'origine di Roma, e della prosapia de' Cesari signori del mondo. L'autore chiude con un episodio sopra questo sepolcro. . . . (pp. 510-11)

Here Foscolo quotes, and paraphrases in impassioned detail, the last forty-one lines of the poem. He argues that far from representing a digression, a falling off from the best interest of the poem, these lines release its greatest power, carefully reserved for this climax ("a me . . . pare, non che il soggetto abbia stancata la lira del poeta, ma ch'egli abbia sin da principio temperate le forze per valersene pienamente in questo luogo").

The strength of this section lies, according to Foscolo, in the unifying image of the tomb of Ilus ("un monumento che superò l'ingiurie di tanti secoli"), which as mausoleum of the Trojan princes is particularly suited to achieve effects of the sublime because of its multiple literary and historical associations. By superimposing in rapid succession on the original image ("Ivi posò Erittonio . . . ivi l'Iliache donne . . . ivi Cassandra . . .") the diverse characters and narratives associated with the site, Foscolo was building a deliberate rhetorical climax: ("le troiane che pregano . . . la vergine Cassandra . . . la preghiera alle palme e a' cipressi . . . gli spettri . . . Omero . . . tanti personaggi, tante passioni, tanti atteggiamenti e tutti raccolti intorno a un solo sepolcro sembrano a lei senz'anima e senz'invenzione?" p. 512).

Defending with equal vehemence the logic of his conclusion, Foscolo explains that he chose to end the poem with the words of Cassandra because she, like the Trojan tombsite from which she speaks, is at the same time a locus of many conflicting emotions — sorrow, pride, solicitude, despair. I might add that as a virgin prophetess she embodies the fundamental contradiction between innocence and experience. Her relationship to the question of genealogies, central to this multiple tombsite and to Foscolo's entire poem, is highly ambiguous and her role as counselor to the young ("e guidava i nepoti, e l'amoroso / apprendeva lamento a' giovinetti") on their filial duties to their ancestors is particularly poignant.

The condensation of so many contradictory figures and affects, Foscolo concludes, is appropriate to effects of the sublime and redeems the apparent obscurity of the poem: "Ove l'autore avesse mirato al *patetico* avrebbe amplificati questi affetti: mirava invece al *sublime*, e li ha concentrati: e credendo a Longino, non tentò piú melodia ne' suoi versi. Se non che forse ei non ha conseguito se non se la severità e l'oscurità, compagne talor del *sublime*."

To this eloquent defense I would only add a few remarks further clarifying the logic of the final section of the poem (lines 235-95). I have mentioned the importance of genealogies in reference to Cassandra. Actually the issue first explicitly arises in lines 235-40, where the poet proclaims his arrival (to resume the metaphor of the "voyage,") at the "eterno loco," Troy, by the ritual recitation of the genealogy of the *Giulia gente*, descended from Electra:

> Ed oggi nella Troade inseminata
> eterno splende a' peregrini un loco
> eterno per la Ninfa a cui fu sposo
> Giove, ed a Giove die' Dardano figlio
> onde fur Troia e Assaraco e i cinquanta
> talami e il regno della Giulia gente. (235-40)

The elaborate genealogical periphrasis serves to identify the nymph who lies buried at this "eterno loco" (who is then named in the next line). More importantly, it proleptically clarifies the significance of the site to Italian readers. From the union of Electra and Jupiter can be traced the legendary ancestry of the Italians themselves, through Dardanus, Erichthonius, Tros, Assaracus, Capys, Anchises, and Aeneas. The pathos of the poem's final focus on Hector, last adult survivor of Ilus's branch of the House of Troy (Hector's son Astyanax, according to the *Iliad*, was thrown by the victorious Greeks from the walls of the city) is mitigated by this proleptic vision of survival, pointing directly toward the Italian race.

From this dramatically foreshortened view the poet retreats to an orderly narrative of the death of Electra and Jupiter's consecration of the site ("E fe' sacro quel corpo e la sua tomba," line 253). The rapid passage of time is conveyed spatially now, as the layers of history rise to bury the spot, and it is transformed by new human action:

> Ivi posò Erittonio, e dorme il giusto
> cenere d'Ilo; ivi l'Iliache donne
> sciogliean le chiome, indarno ahi! deprecando
> da' lor mariti l'imminente fato;
> ivi Cassandra, allor che il Nume in petto
> le féa parlar di Troia il dì mortale,
> venne; e all'ombre cantò carme amoroso. . . . (254-60)

Cassandra's prophecy elides the day of Troy's destruction, pointing instead toward the survivors' eventual return from slavery in Greece to find the city of their childhood gone:

. . . Oh, se mai d'Argo,
ove al Tidide e di Laerte al figlio
pascerete i cavalli, a voi permetta
ritorno il cielo, invan la patria vostra
cercherete! Le mura opra di Febo
sotto le lor reliquie fumeranno. . . . (263-68)

But this desolate image is redeemed by the final archaeological fantasy of Homer's rediscovery of Troy and the depths of its legend:

. . . Un dì vedrete
mendico un cieco errar sotto le vostre
antichissime ombre, e brancolando
penetrar negli avelli, e abbracciar l'urne,
e interrogarle. Gemeranno gli antri
secreti, e tutta narrerà la tomba
Ilio raso due volte e due risorto
splendidamente su le mute vie
per far più bello l'ultimo trofeo
ai fatati Pelidi . . . . (279-88)

Troy's history of survival enhances its value to the Greeks as a trophy. And like Achilles' armor, the memory of Troy outlasts all historical vicissitudes to which it is exposed; preserved underground and inarticulate in the images of the Penates, it surfaces again to be cast in permanent literary form by Homer:

. . . Il sacro vate,
placando quelle afflitte alme col canto,
i Prenci Argivi eternerà per quante
abbraccia terre il gran padre Oceàno.
E tu onore di pianti, Ettore, avrai
ove fia santo e lagrimato il sangue
per la patria versato, e finché il Sole
risplenderà su le sciagure umane. (288-95)

The labyrinth of classical allusions ends here. Retrospectively it is not at all easy to orient oneself. With the funeral honors granted to Hector ("E tu onore di pianti, Ettore, avrai"), we have reached the end of the *Iliad*; but it is the end of an odyssey too, for the figure of the poet in "Dei Sepolcri." Foscolo leaves us in any case with a lasting sense of that inviolability of the icon which is archaeology's own most dramatic claim.

Rutgers University

NOTES

1 Foscolo, "Dei Sepolcri," lines 51 ff. All quotations from the poem are taken from Foscolo, *Opere*, ed. Franco Gavazzeni (Milano: Ricciardi, 1974), pp. 291-327 and are identified in the text by line numbers.
2 "A lui non ombre pose / tra le sue mura la città lasciva / d'evirati cantori allettatrice, / non pietra, non parola . . . ," 72-75. Parini was buried in 1799 in a common plot in the cemetery of Porta Comasina (Gavazzeni, p. 300).
3 Excerpts from the contemporary polemic aroused by "Dei Sepolcri" are reprinted in Foscolo, *Opere* VI, Edizione Nazionale (Firenze: Le Monnier, 1972).
4 Ugo Foscolo, *Opere*, VI, Edizione Nazionale, pp. 501-18.
5 All quotations from the poem are taken from Thomas Gray, *The Complete English Poems* (London: Heinemann, 1973) and are identified in the text by line numbers.
6 Gavazzeni, p. 29.
7 M[elchiorre] C[esarotti], *Elegia inglese del signor Tommaso Gray sopra un cimitero di campagna trasportata in verso italiano dall'Abate M.C.* (Padova: Comino, 1772).
8 Although it was not published until 1813, Foscolo began work on the *Viaggio sentimentale* as early as 1803.
9 Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (Milano: Rizzoli, 1975), p. 110.
10 This was recently stressed by Eugenio Donato, to whose article, "The Mnemonics of History: Notes for a Contextual Reading of 'Dei Sepolcri,'" *Yale Italian Studies* 1:1 (1977), 1-23, I am deeply indebted throughout this essay.
11 Paolo Valesio, *Novantiqua: Rhetorics as a Contemporary Theory* (Bloomington: Indiana University Press, 1980), p. 4.
12 Lechevalier, J.B., *Voyage dans la Troade, fait dans les années 1785 et 1786*, 2 vols. (Paris: Dentu, 1802).
13 Donato, 21.
14 Petrarch, *Canzoniere* (Torino: Einaudi, 1964), p. 175, lines 33-35.
15 Gavazzeni, p. 313. For the Di Tarsia sonnet, cf. Foscolo, *Opere* VIII, Edizione Nazionale, pp. 135-36.
16 Leopardi, *Tutte le opere* (Firenze: Sansoni, 1969), II, 39 (*Zibaldone* 58).
17 Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, I (Paris: Hetzel, 1831), 129.
18 Alfieri, who died on September 8, 1803, was buried in Santa Croce. His tomb was completed by Canova in 1810. Foscolo himself died and was buried in England in 1827. His remains were not transferred to Santa Croce until 1871, when Italian unity had been achieved. His tomb there was sculpted in 1938 by Antonio Berti [*Guida a Firenze e Dintorni* (Milano: Touring Club Italiano, 1974), p. 189].
19 Gavazzeni, in his "Nota introduttiva" to the "Esperimento" (pp. 339-43), stresses the close relationship between "Dei Sepolcri" and the "Esperimento" — their parallel composition and publication. He cites Foscolo's letter to Isabella Teotochi Albrizzi (Milano, September 6, 1806) announcing the completion of both an "Epistola sui sepolcri da stamparsi lindamente," and "alcuni squarci dell'*Iliade*, e tutto tutto il primo canto." From another letter cited by Gavazzeni we learn that, during the period directly preceding the August 1806 composition of "Dei Sepolcri," Foscolo was so closely at work on the *Iliad* that he kept a copy (along with that other "voyage" narrative of Sterne!) as his constant traveling companion: "Viaggiando per le Fiandre io avea tradotti moltissimi squarci dell'*Iliade*; perchè tutti i miei libri erano l'*Iliade* e il Viaggio d'Yorick; quando fui mandato ad esaminare le miniere di ferro nella Valtellina e sul Bergamasco [intorno ai primi di luglio del 1806 — ed.], sono ritornato ad Omero: e mi fu solo compagno . . ." (Milano, November 24, 1806).
20 Foscolo, *Opere*, XV (Firenze: Le Monnier, 1952), pp. 142-43.
21 *Lettera*, note # 16. Foscolo is referring here to his own footnote to lines 216-18, which identifies one of the "antichi fatti" as the building of the tomb of Achilles and Patroclus, as described in *Iliad* VII, 86 ("Gli achei innalzino a' loro Eroi il sepolcro presso l'ampio Ellesponto, onde i posteri navigatori dicano: Questo è

il monumento d'un prode anticamente morto,") and the *Odyssey* XXIV, 76 ff. ("E noi dell'esercito sacro de' Danai ponemmo, o Achille, le tue reliquie con quelle del tuo Patroclo, edificandoti un grande ed inclito monumento ove il lito è più eccelso nell'ampio Ellesponto, acciocché dal lontano mare si manifesti agli uomini che vivono e che vivranno in futuro"). I quote these lines in Foscolo's Italian translation given in the footnote.

Giusi Oddo De Stefanis

Gli Indifferenti di Moravia: trasfigurazione metaforica di una realtà sociale.

Al di là delle polemiche sulla scabrosità della materia e degli attacchi da parte della critica ufficiale, i critici piú illuminati riconobbero immediatamente l'importanza della prima opera di Moravia. Nel 1929 *Gli Indifferenti* riapriva con prepotenza la strada della narrativa con un ritorno alla struttura tipica del romanzo, al contenuto oggettivo, alla trama.[1] In un'epoca in cui trionfavano ancora le aure poetiche vociane e i preziosismi della *Ronda*, fu il tono realistico di questo romanzo a imporsi al giudizio dei critici.[2] Si parla di realismo fin dalle prime recensioni, a cominciare da quella ormai classica del Pancrazi, il quale nota la determinazione da parte del giovane scrittore "di raccontare, di dare verità ed evidenza ai fatti."[3] Il romanzo riscuote l'interesse di *Solaria*, la rivista che raccoglieva "gli esiti della polemica antivociana e antirondesca che ha caratterizzato la cultura italiana tra il '20 e il '30,"[4] e, come nota la Guzzetta, "sarà letto dai solariani in quanto opera ancorata alla realtà e pertanto capace di mettere in crisi tutti i preziosismi e gli accademismi astratti."[5] "Scrittura molto bella, perché depurata di ogni belluria" sottolinea infatti *preziosamente* il Borgese nella famosa recensione che contribuí al lancio di Moravia.[6]

Non si può comunque parlare in Moravia di un semplice ritorno al romanzo del passato, la cui tradizione era stata interrotta dal raptus lirico di Vociani e Rondisti. C'è nel suo realismo qualcosa di inevitabilmente piú moderno, in quanto, come già aveva sottolineato il Pancrazi, si libera anche degli ultimi residui di "pietà" che ancora "alitava" nelle pagine del nostro Verismo. Una maggiore imparzialità, una piú marcata severità contraddistingue il realismo moraviano. È questa modernità che permetterà ai critici piú recenti di vedere ne *Gli Indifferenti* "la prima pietra del nuovo realismo."[7] Afferma Alfonso Procaccini parlando di Neorealismo che, dovendo sceglierne un punto focale o un punto di partenza, dovrebbe essere la pubblicazione de *Gli Indifferenti* nel 1929,[8] cosí

come Carlo Bo, nella sua nota *Inchiesta sul Neorealismo*, prende come punto di riferimento questo romanzo in quanto ha dato "le prime scosse" a quella "letteratura compiaciuta . . . che ha dominato fin verso il 1930."[9]

Accogliere il Moravia de *Gli Indifferenti* sotto la cappa del Neorealismo richiede tuttavia di non accettare questo termine come la definizione di una scuola. Cosa del resto che si rifiutano di fare i critici che hanno partecipato alla citata inchiesta di Carlo Bo e alla protratta polemica sul neorealismo degli anni '50. Se c'è un punto su cui tutti sono d'accordo è proprio l'impossibilità di ridurlo a una formula. "Via via che dici la parola — afferma Vittorini — tu la devi riempire di un significato speciale."[10] Non si può ridurre il Neorealismo a un tempo e a un modo specifici. Come tendenza letteraria — precisano Solmi e Bocelli — è già individuabile negli anni che precedono la guerra.[11] Il movimento neorealistico si configura cosí come quella "stagione letteraria" di cui parla Calvino, "caratterizzata da una ripresa d'interessi in un senso realistico" ma che rifiuta "di lasciarsi simboleggiare e riassumere in una fisionomia morale tipica."[12] Una stagione letteraria che spazia dal nuovo realismo degli anni trenta al piú specifico neorealismo ideologico postbellico, e che include, nella sua varietà di atteggiamenti e personalità, un Vittorini e un Pavese, il cui realismo è, come si sa, mediato dal simbolo, dal mito, per non dire "contraddetto dalla liricità."[13] Fra queste "diverse specie" di "neorealisti" possiamo senz'altro includere, come fa Bellonci,[14] Moravia, considerandolo il maestro di uno sperimentalismo realistico, mentre la sua prima opera dava "il via al *boom* del romanzo degli anni trenta."[15]

Volendo puntualizzare l'afflato neorealistico de *Gli Indifferenti*, direi che sta in quel tipico modo di presentare una realtà sociale che implica una nuova consapevolezza di rapporti fra il soggetto e questa realtà, inaugurando — come dice Macchioni Jodi — un "quadro della società italiana nella sua articolazione classista."[16] È chiaro però che siamo lontani dall'atteggiamento impegnato che la fine della guerra e la caduta del regime richiederà agli scrittori. Moravia non poteva avere ancora un'ideologia ed una scala di valori con cui misurare la sua realtà. Guardando a ritroso, lo scrittore stesso non sa rintracciare all'origine della sua opera dei fini o dei significati precisi.[17] Direi che il primo romanzo di Moravia riveli meglio se stesso comparandolo alla formula di un realismo a carattere europeo, quale viene qualificato da Lukács. Moravia merita cioè l'appellativo di scrittore realista in quanto "narra," non "descrive," secondo la terminologia lukácsiana.[18] Nel suo romanzo vi è "contrapposizione" fra soggetto e realtà sociale. Non

si limita cioè a documentare una realtà ma instaura un rapporto dialettico fra la realtà esterna e la vita interiore del personaggio. Non "inventa" ciò che fa il personaggio ma lo "scopre," cogliendo il suo agire in un momento di crisi. Ne risulta un rispecchiamento letterario della realtà invece che una piatta documentazione. Da tutto il romanzo *Gli Indifferenti* è assente la pura descrizione per il gusto di fotografare la realtà. Ogni stato d'animo è essenziale per il rapporto con l'azione (o la non-azione) del protagonista Michele, cosí come gli oggetti non sono gratuitamente descritti per un effetto visivo dell'ambiente, ma solo in quanto strettamente collegati all'idea che l'autore vuole esprimere. Ogni particolare ha una sua ragion d'essere in quanto funzionale nella visione artistica dello scrittore, e non prodotto della psicologia del personaggio. L'oggetto trascende il personaggio per trasmettere un suo messaggio. Bisogna tuttavia sottolineare che l'irrisolta passività di Michele non soddisfa quello che per Lukács è il bisogno di un effettivo — anche se "catastrofico" — scambio programmatico con la realtà. Moravia in fondo si limita a "osservare" senza "partecipare."

Sembra a questo punto chiaro che *Gli Indifferenti* si caratterizzino per una posizione di stacco nel tempo e nel modo da ciò a cui si cerca di associarlo, sia guardando all'indietro che in avanti: riprende le fila del romanzo naturalista e allo stesso tempo lo rinnova; anticipa i modi del nuovo realismo senza poter essere decisamente neorealista. L'opera resta isolata in una sua unicità. Diventa pertanto opportuno soffermarsi su un'analisi piú particolareggiata del testo e cercare di puntualizzare certe caratteristiche che lo contraddistinguono pur nell'ambito di un'impostazione realistica. Ciò che colpisce soprattutto l'attenzione è la moderna capacità di sintesi dell'arte moraviana, che gli deriva dall'uso di un linguaggio dalla forte carica poetica, in cui la metafora e il simbolo suggeriscono non descrivono. La realtà ne risulta cosí trasfigurata: i particolari sfumati, l'essenza accentuata. L'apparenza esteriore cede di fronte all'idea. Benché ne *Gli Indifferenti* una nuova solidità strutturale si imponga sulla fragilità della "prosa d'arte," l'educazione moraviana serba un tipico eclettismo in cui l'impronta poetica del tempo è altrettanto forte quanto quella tratta dalle letture narrative e teatrali. *Gli Indifferenti* è un opera originale e moderna non solo per i segni che anticipano il neorealismo ma in quanto realizza un suo specifico modo di rappresentazione in cui si riflettono tutte le esperienze che creano il lungo intervallo culturale fra il Verismo dell'Ottocento e il Neorealismo del Novecento. Questa posizione mediana del romanzo fra i due "realismi" implica pertanto anche una forte posizione di stacco da

entrambe le formule. Come dice Michel Butor, un romanzo "è una risposta a una certa situazione" e la "situazione" in cui nasce *Gli Indifferenti* è quella dell'ambiguo trapasso sociale e culturale degli anni venti. La risposta è un romanzo ambiguo, che dice e non dice e che dalla vasta gamma di fermenti culturali contemporanei trae i suoi strumenti espressivi, malgrado la posizione di rifiuto dell'autore alle cosiddette "mode" del tempo.

Uno dei principali aspetti della modernità de *Gli Indifferenti* è il predominio delle idee sulla struttura stessa del romanzo, che non hanno nulla a che fare con le ideologie che saranno l'anima del romanzo neorealista. Siamo nell'ambito della crisi dell'uomo e della realtà, tipica dei primi-novecento, che ha fatto parlare di un Moravia esistenzialista ante-litteram; ma se Moravia non poteva essersi abbeverato alle fonti di Sartre, stava certamente vivendo e soffrendo in sé i drammi pirandelliani. Alla distaccata rappresentazione naturalistica della realtà, si sovrappone il filosofeggiare del soggetto che indaga disperatamente dentro di sé. Si è parlato di ritorno alla trama, ma ne *Gli Indifferenti* non c'è in effetti una concatenazione di eventi, si tratta di una serie di atti giornalieri, piú o meno banali, che acquistano rilievo dalla loro implicazione morale, dal loro rappresentare l'accettazione o il rifiuto del codice della società. Le poche azioni sono intervallate da continue conversazioni o meglio dall'arrovellio con cui i personaggi si logorano l'un l'altro. Siamo quindi soprattutto nell'ambito di un dibattito sul comportamento umano. La nota dominante del primo romanzo di Moravia è un esacerbato razionalismo che lo pone appunto fra Pirandello e Sartre. Si crea un processo di interiorizzazione del personaggio commentato da Moravia stesso nel suo "Ricordo de *Gli Indifferenti*" del 1945: "Cosí la tragedia mi si spostava dai dati esteriori . . . a quelli interiori di Michele."[19]

Se, come afferma Bo, *Gli Indifferenti* offrí una alternativa al modo lirico di interpretare la realtà, non si può concludere, come sembra fare Procaccini, che Moravia ha abbandonato completamente la vena autobiografica e lirica che aveva caratterizzato la letteratura del primo quarto di secolo.[20] È la problematica dell'io di fronte a un'ambigua realtà il punto focale del romanzo. "Un romanzo in cui non ci fossero che il dialogo e gli sfondi — era l'intento di Moravia secondo le sue stesse parole — e nel quale tutti i commenti, le analisi e gli interventi dell'autore fossero accuratamente aboliti in una perfetta oggettività."[21] Ma questa oggettività è realizzata in una trasposizione metaforica della realtà, invece che in una rappresentazione diretta. Mentre il dialogo e lo sfondo predominano, l'uno subisce un processo di interiorizzazione in monologo e l'altro un processo di astrazione in simbolo. Benché il

realismo dell'argomento e del linguaggio abbiano monopolizzato inizialmente l'attenzione dei critici, essendo gli elementi di maggior impatto sul gusto dell'epoca, l'originalità del libro risiede altrove. Il suo vero fascino infatti emana dal perfetto equilibrio di un raffinato eclettismo culturale, tipico di un giovane autodidatta che entusiasticamente assimila in sé tutti i fermenti delle sue letture e li filtra con l'originalità e la personalità dell'artista. Ne resta cosí quell'eco lontana che fa de *Gli Indifferenti* un frutto del suo tempo pur nell'audacia delle innovazioni.

La piattezza stilistica, il crudo realismo, l'antiletterarietà insomma di cui si parla, è tutto sapientemente controllato e inserito in un ricercato contesto culturale. I personaggi parlano banalmente, non Moravia. Una tecnica teatrale, una tecnica pittorica, un particolare uso dell'immagine, tutto converge — come vedremo — verso una totale impostazione metaforica del testo che arricchisce l'apparente semplicità del romanzo. Vi si fondono le esperienze del simbolismo, il monologo interiore, l'irrazionalismo del teatro pirandelliano. Persino il "realismo magico" del Bontempelli lascia tracce in questo "viaggio" attraverso l'animo umano, la cui realtà viene espressa metaforicamente, con toni che sfociano nel surrealismo.[22] Come sottolineò brillantemente il Fernandez, Moravia fa un uso realistico del surrealismo.[23] Mentre da una parte critici come il Pampaloni notarono l'intensità espressiva dello scrittore che sfiora l'espressionismo,[24] altri, come il Luti, colsero ancora echi dannunziani.[25] *Gli Indifferenti* insomma nasce come riflesso di un'epoca, quella che si identifica con l'eclettica apertura culturale di *Solaria*.

Pur non essendo ancora sua preoccupazione la programmatica ricerca di un nuovo linguaggio, che sarà invece alla base del romanzo epico-lirico di Vittorini, non si può dire che Moravia sia sordo "al puro fattore espressivo," come sostiene Pullini.[26] Interessante ricordare le confessioni dello scrittore su quel libero modo di disporre le parole sulla pagina, suggerito da "un senso di ritmo" che le disimpegnava persino dalle constrizioni prosastiche della punteggiatura; le frasi rimanevano lí, separate da "una lineetta o uno spazio bianco," come in un testo poetico. "Ogni frase mi veniva fuori con la proprietà ritmica e solitaria di un verso."[27] Un raffinato uso della parola e dell'immagine poetica contraddice infatti la decantata banalità realistica del linguaggio moraviano.[28] Ecco alcuni esempi:[29]

. . . l'onda morta del rancore si mosse, scivolò contro il petto di Carla, disparve, nera e senza schiuma. . . . (p. 7)

. . . lucidi lampi nella tempesta della sua libidine. . . . (p. 8)

. . . il suo stupore di vetro. . . . (p. 10)

. . . l'arancia agra che stava mangiando aumentava l'acidità della sua espressione. . . . (p. 24)

. . . chiudeva gli occhi in quella notte della tenda piena di ondeggiamenti odoranti di polvere. . . . (p. 41)

. . . una rada e polverosa oscurità forata come un setaccio di mille fili di luce. . . . (p. 49)

. . . quella maschera stupida e indecisa sospesa nel giorno bianco della stanza. (p. 84)

. . . in quell'eterno biancore dell'aria si era dissolto il latte della sua carne. . . . (p. 246)

Attraverso tutto il romanzo affiora un gioco di colori e forme, di luci e ombre, di presenze concrete e astratte, di parallelismi fra persone e cose che danno alla realtà un tono metaforico. Ne risulta un mondo *costruito*. L'ambiente fisico in cui si muovono i personaggi è infatti mediatore di una condizione esistenziale, non è solo l'oggetto della rappresentazione veristica di una vita colta nella sua quotidiana banalità. L'immagine allude ad una realtà interiore non riproduce solo una realtà esteriore. Moravia conferma la sua stessa definizione di neorealismo: "autobiografia o documentarismo autobiografico a livello lirico."[30]

Molto si è parlato dell'ovvia impostazione teatrale de *Gli Indifferenti* voluta dall'autore stesso. Dall' "ironica banalità da vecchio teatro" notata dal Pancrazi, [31] all'approfondito studio del Limentani sulla precisa tecnica teatrale applicata da Moravia nei movimenti dei suoi personaggi, mentre il linguaggio assume sovente l'impostazione di una didascalia.[32] Aggiungerei qui che proprio dal teatro deriva ciò che è stato visto dai critici come un ritorno all'azione del romanzo tradizionale. Non si tratta infatti di intreccio nel caso de *Gli Indifferenti*, di riesumato gusto per la trama; in effetti non c'è neppure "dramma" nel senso etimologico della parola. Se di dramma si può parlare è tutto interiore, è un dramma esistenziale. L'impressione di movimento e azione è appunto creata esclusivamente da una artificiosa teatralità imposta ai movimenti dei personaggi e allo stile che li descrive. Tutto questo perché anche l'impostazione teatrale del romanzo è un altro strumento metaforico con cui Moravia trasfigura la realtà descritta e ne trasmette un aspetto morale. Del resto proprio il Pancrazi, benché non deliziato da questo, aveva già acutamente notato un tono "metafisico" e "allucinato" nelle pennellate veristiche dello scrittore. Ma il critico non vide che Moravia andava cosí al di là del realismo e della parodia del deteriore Ottocento per sfociare nell'assurdo del teatro moderno che scende negli inferni creati dall'a-

nimo umano. E torniamo cosí a Pirandello, nome del resto già menzionato da vari critici e da Moravia stesso. È il dramma pirandelliano dell'esistenza che dà la vera dimensione teatrale a *Gli Indifferenti*. La vita come teatralità, come necessaria finzione, è alla base della struttura stessa del romanzo che poggia sul metaforico gioco della maschera e dello specchio. Tutto il tormento di Michele, si sa, nasce dalla sua impossibilità di fingere:

> . . . io non so fingere . . . e allora, capisci, a forza di sentimenti, di gesti, di parole, di pensieri falsi, la mia vita diventa tutta una commedia mancata. . . . (p. 281)

Molto pirandelliano è questo dramma che diventa concitata parola in uno scavare nella propria coscienza e in quella degli altri alla ricerca dell'essere. Da una parte la corrosione della realtà per raggiungere il senso della vita, e la scoperta del castello di convenzioni e falsi conformismi che la sostengono: assurdità per assurdità, si arriva cosí all'ultimo paradosso, quello dell'esistenza stessa. Dall'altra la corrosione dell'entità della persona fino a intaccarne l'autenticità dell'esistere. Da questo nebuloso stato esistenziale il personaggio attende lo scatto che lo porti al livello di una vera vita, che egli identifica nella possibilità dell'azione. Ciò che sarà appunto "l'atto" sartriano. L'eterea trama dei fatti in questo romanzo di Moravia sta solo a sottolineare la contrapposizione fra realtà esteriore e realtà interiore, delle quali la prima è in funzione della seconda.

Alla fine del processo di erosione resta il nostro vano fantasma, la cui effimera presenza è testimoniata solo dal riflesso in uno specchio. Ed ecco quell'ossessivo guardarsi nello specchio da parte di tutti i personaggi del romanzo, come per vedersi esistere. Un atto che significativamente ritorna pagina dopo pagina accompagnando ogni loro gesto. A volte "i riflessi degli specchi" sono l'unica cosa che si distingue di questa realtà "immersa in un'ombra nera" (p. 26). Per l'occhio vano e superficiale degli "indifferenti" morali — Mariagrazia, Leo, Lisa — lo specchio non fa che confermare l'immagine che essi hanno di sé e resta simbolo di vanità e di autoinganno, come per Leo, che compiaciuto vi si vede "bello e nobile" (pp. 122, 355). Ma in tanta inautenticità lo specchio serba solo "la traccia dello loro facce" (p. 25). Se Mariagrazia sapesse veramente guardarvisi si vergognerebbe, come le urla in faccia la figlia (p. 81). Solamente guardando in profondo diventa lo specchio pirandelliano che guida alla ricerca di sé. Michele infatti vi riconosce i tratti della propria ipocrisia (p. 250), e lo "specchio di Venezia" rimanda di lui "una ridicola e fissa stupidità simile a quella dei fantocci" (p. 14). Sempre davanti ad uno spec-

chio egli coglie la falsa frivolità della sorella (p. 334). Quando Carla si avvicina allo specchio vede i segni della colpa sul proprio volto; da lontano, invece, solo una falsa immagine mascherata. "Avrebbe voluto penetrare il mistero di questa sua immagine ma non le riusciva" (p. 178). Davanti allo specchio non riesce a pensare (p. 179): la verità acceca. Allorché la confusione si dissipa, ne affiora infatti il suo degradante futuro con Leo (p. 126), il quale ironicamente è anche l'unica prospettiva offertale di uscire dallo stato di confusione, di incominciare cioè una "nuova vita." *Agire* è il solo modo per incominciare a vivere, e l'unico atto concesso da quel tipo di società per instaurare un rapporto con la realtà è quello erotico.[33] Lo specchio, in cui si "incidono" atti e gesti "dove la spugna non giunge," diventa anche metafora del determinismo che regola la nostra vita, condizionata dal passato e dell'atto che non si può piú cancellare. Per Carla "nel vecchio specchio" della sua stanza "era rimasta prigioniera l'immagine della sua adolescenza" (p. 246). Da quell'infanzia infelice affiorano ancora le figure della madre e dell'amante visti un giorno "abbracciati davanti uno specchio" (p. 311). Ed è l'immagine di loro riflessa nello specchio che è rimasta da allora a turbare la sua mente e la sua vita.

Ancora piú ovvio è l'uso della maschera pirandelliana, già preannunciato dall'accenno a *La maschera e il volto* in apertura di libro, ed evidenziato in tutto il romanzo fino alla ben nota scena conclusiva: quella quasi felliniana uscita al ballo di Mariagrazia e Carla, perfettamente accomunate nei loro grotteschi sgargianti costumi di Spagnola e Pierrot.[34] Carla incomincia cosí opportunamente il "ballo" della sua vita, a cui, come dice la madre, non avrebbe potuto partecipare senza mascherarsi, infatti "travestita si sentiva un'altra, piú gaia, piú leggera. . . ." In questo finale da Grand Guignol il simbolo della maschera e dello specchio si fondono, mentre Carla fa la scelta determinante della sua vita infilandosi il costume davanti allo specchio, il quale d'ora in poi non potrà che riflettere il suo falso volto. Il tema della maschera è però soprattutto associato alla figura di Mariagrazia, personaggio dalle caricaturate connotazioni pirandelliane, a cominciare dall'universalizzante epiteto che le viene apposto fin dall'inizio e attraverso tutto il romanzo: "era *la madre*" (p. 9); fino al piú specifico accostamento con *I Sei personaggi* quando essa appare alla fantasia di Michele "vestita a lutto," tutta ammantata di falsa dignità e di "veli neri" (p. 308). Scena a cui fa eco quella dell'incontro di Michele con una prostituta bardata di veli neri per la morte recente della madre. Non si può fare a meno di pensare alla *Figlia* vestita a lutto nella casa di *Madama Pace*, vittima dolente nelle braccia del *Padre*.

Stilistici contenutistici o culturali che siano, questi riferimenti sono significativi dell'impatto che Pirandello ha lasciato su Moravia. La maschera diventa poi metafora generale del grottesco volto della realtà; perché, certo, non è mai maschera tragica di cui si tratta in questo autore:

> . . . le facce dei commensali cosí immobili e dure che sembravano maschere; ma ogni tanto un tremulo ondeggiamento pervadeva questa realtà, i contorni divenivano nebbiosi, gli occhi e le bocche si allargavano come macchie sulla creta delle facce. . . . (p. 95)

Corollario al tema della maschera è quello dell'immobilità e della stupidità costantemente stampate sul volto dei personaggi, a fissare questa realtà umana in una visione surrealistica e allucinata. "Gli occhi attoniti e fissi," "le facce stupide e immobili" sono una nota che ricorre con monotonia ossessiva fino a diventare ovvia metafora. La fissità l'atonia di questi volti esprimono un implicito giudizio del livello morale e spirituale della società, mentre l'immobilità fisica è proiezione metaforica di una immutabilità esistenziale. "Volti duri, plastici, incomprensivi" sottolineano l'incomunicabilità che pietrifica questi esseri. La parola "silenzio" ricorre piú di cinquanta volte nel romanzo, sovente usata nella forma enfatica della didascalia teatrale, quasi imposta, come da un direttore di scena, a questi relitti umani, mentre annaspano nel vuoto delle loro vane parole:

> Silenzio; la cameriera entrò. . . . (p. 22)
> Silenzio; la paura della madre ingigantiva. . . . (p. 27)
> Silenzio; ella restò com'era. . . . (p. 142)

Mentre agli occhi di Michele gli altri appaiono già come "fantocci inerti . . . lontani, staccati, soli senza rimedio" (p. 128), chi subisce un processo di automazione è proprio lui. "Marionetta," "pupazzo," "fantoccio" è la terminologia usata prevalentemente per Carla e Michele, in quanto essi subiscono un'opera di strumentalizzazione da parte degli antagonisti. Significativo che, sia all'inizio che alla fine del romanzo, Michele viene paragonato a uno di quei fantocci che espongono la loro stupidità nelle vetrine dei negozi per reclamizzare un prodotto (p. 14 e pp. 277-78). Non c'è dunque mutamento in lui. Condannato dalla sua "indifferenza" e non sapendo stare al gioco mettendosi una maschera come la sorella, Michele rimarrà una "stupida girandola" nelle mani degli altri, mentre "la madre e Leo trionfavano" (p. 166); "il povero fantoccio dal rasoio," appunto, che bussa alla porta di Lisa

(p. 278). La *vita* apparteneva alla madre, agli altri, infine anche a Carla, a lui non rimaneva che una nebulosa forma di *esistenza*.

"Niente da fare . . ." pensò, "finché restiamo cosí, la vita non appartiene a me ma a lei". E apparteneva anche alla madre questo mondo deforme, falso da allegare i denti, amaramente grottesco; per lui, per la sua chiaroveggenza, non c'era posto. (p. 237)

L'impostazione teatrale degli *Indifferenti* non è dunque solo una forma scelta dallo scrittore per la sua opera, è bensí la profonda struttura metaforica che investe l'opera di significato: l'inconsistenza dell'essere umano, ombra riflessa negli specchi, volto fissato nella sua maschera, fantasma che entra in azione all'accendersi del riflettore e cessa di esistere allo spegnersi.

. . . la solita luce senza illusioni e senza speranze . . . consumata dall'uso come la stoffa di un vestito e tanto inseparabile dalle loro facce, che qualche volta accendendola bruscamente sulla tavola vuota ella aveva avuto la netta impressione di vedere i loro quattro volti, della madre, del fratello, di Leo e di se stessa, là, sospesi in quel meschino alone. . . . (pp. 18-19)

Nello sforzo di fare presa su una realtà che gli sfugge, Moravia ne mette una "tranche" sotto il riflettore e la viviseziona. Da qui il significato dell'uso delle unità di tempo, di luogo e d'azione. Un mondo non immerso nella realtà ma recluso fra le quinte di un palcoscenico,[35] una sezione di realtà su cui l'intermittente fascio di luce apre brevi intuizioni; tutt'intorno il resto del mondo rimane in ombra.

. . . le figure e i fatti della sua miseria . . . gli apparivano in brusche chiaroveggenze come squarci di un solo paesaggio illuminato dai lampi di una tempesta notturna. (p. 299)

Il contrasto fra luce e ombra è un motivo costantemente sottolineato nello svolgersi della storia, evidente elemento della struttura metaforica del romanzo. I personaggi sembrano essere già pronti a dare il via alla commedia prima che si accendano le luci della ribalta. Si veda l'inizio del capitolo secondo: "Sotto il lampadario a tre braccia il blocco bianco della tavola scintillava di tre minute schegge di luce. . . ," a cui fa seguito la minuziosa descrizione degli oggetti illuminati sul tavolo. Il resto intorno "si confondeva in una sola ombra nera . . . già seduta al suo posto, cogli occhi attoniti fissi nel vapore della vivanda, Carla aspettava senza impazienza. Prima dei tre entrò la madre, colla testa voltata verso Leo che la seguiva. . . ." Un mondo sempre immerso nell'oscu-

rità, da cui emerge solamente quando viene accesa la luce elettrica. Una luce falsa dunque, artificialmente prodotta, è l'unica a illuminare questo ambiente recluso, artificioso, su cui raramente brilla la luce naturale del sole. Anche nei pochi "esterni" il plumbeo dell'atmosfera, il grigrio della pioggia è squarciato dalle artificiali luci di fanali e lampioni. È una lotta continua fra luce e ombra e non vi è quasi pagina del romanzo che ne sia esente. L'oscurità tende a trionfare e inghiotte volti, cose e anime.

. . . nell'ombra la faccia immobile. . . . (p. 9)

. . . disparve nell'ombra del corridoio. . . . (p. 97)

. . . un'oscurità grigia avvolgeva il resto del salotto. (p. 5)

. . . l'oscurità della casa li aveva raggiunti. . . . (p. 333)

Le pareva che l'oscurità che le riempiva gli occhi, le fosse entrata, chissà come, nell'anima. . . . (p. 158)

Regno crepuscolare quello di Moravia, al tramonto del mondo romantico dai contorni netti dai valori sicuri. Sfumano i contorni della realtà, si tende all'essenza delle cose, ma tutto sembra essere "senza peso, senza valore, effimero come un giuoco di ombre e di luci" (p. 276). Solamente nel cerchio di luce creato dal poeta gli oggetti paiono acquistare consistenza sotto gli occhi "attoniti" dei personaggi:

. . . cogli occhi rivolti verso quel cerchio di luce del paralume nel quale i gingilli e gli altri oggetti, a differenza dei loro compagni morti e inconsistenti sparsi nell'ombra del salotto, rivelavano tutti i loro colori e la loro solidità. . . . (p. 5)

L'oscurità è la nota dominante di questo limbo esistenziale in cui esprime l'ottusità degli uni, la confusione spirituale degli altri e la solitudine di tutti. Per gli uni è un buio equivoco, in cui nascondere le proprie tresche, per gli altri è rifugio o illusione; e al risveglio, l'ombra nera dell'annientamento:

. . . l'aria sotto quel riparo degli alberi era immobile e soffocante, un'ombra nera avvolgeva l'intrico dei rami; . . . "Bisogna andare fino in fondo . . . fino in fondo alla distruzione." (p. 107)

Nel capitolo VII, che copre la parte centrale del romanzo ed è notevolmente il piú lungo, tutte le fila dei personaggi si intrecciano, raggiungendo il piú alto livello di concitazione prima che tutto volga verso il prevedibile scioglimento finale, che tutto e

nulla risolve, come un fiume dopo le rapide verso il suo fangoso delta. Leo tenta di sedurre Carla in giardino, e l'avventura finisce con la significativa scena del vomito di lei; vi è l'incontro fra Michele e Lisa; l'andata al ballo; e, prima del rituale pranzo serale, la scena culminante: Lisa scopre Carla e Leo abbracciati dietro una tenda; l'inizio della fine. In queste pagine significativamente convergono con particolare intensità ed effetto tutti gli elementi metaforici che ricorrono nel romanzo, fra i quali predomina il gioco di luce e ombra. Per ben diciannove pagine (p. 142-60), va via la luce, e si crea una concentrazione di *silenzio, oscurità, pioggia.*

Silenzio; oscurità, il fruscio della pioggia . . . cercare Lisa in quella notte . . . occhi pieni di oscurità . . . l'oscurità era completa . . . la pioggia doveva essere aumentata . . . le loro ombre nel gran silenzio. . . . (pp. 142-47)

Il lume delle candele crea una surrealistica distorsione della realtà: il palcoscenico per una grottesca commedia.

. . . un bagliore tremolante di candela ruppe le tenebre, e fece oscillare tutta la stanza; ombre gigantesche balzarono contro il soffitto alternate a sprazzi di luce vivida. . . . (p. 143)

Vide . . . le loro ombre nel gran silenzio, balzare fino al soffitto. (p. 147)

E si dibattè tra un oscillare di ombre gigantesche; poi si fermò; la candela gettava bagliori ora lunghi ora brevi. . . . (p. 148)

. . . la luce e l'oscurità che le due candele ad ogni guizzo agitavano intorno aumentavano la rabbia contenuta dalle mascelle dell'uomo sulle quali, sotto la pelle rossa e rasata, si vedevano contrarsi dei nervi impazienti. . . . (p. 156)

Mentre Lisa sta "seduta in un angolo buio" le si para dinanzi un giuoco di *tende*, di *ombre*, di *oscurità*, di *silenzio*, che avvolge i due amanti abbracciati. In questa totale oscurità finalmente cala la maschera e tutti vivono il loro "momento della verità." Lisa per la prima volta soffre, prova sentimenti nuovi di disgusto e pietà, "una pietà imprecisa che accomunava la madre, Leo, Carla, tutti quanti e anche lei stessa" (p. 150). La madre si abbandona e dà libero sfogo alla sua infelicità amorosa di fronte alla figlia rabbrividente. Quanto a Leo, esplode nella sua brutale lussuria. Solo per Carla e Michele non può esserci in questo mondo autenticità di sentimenti, essi restano nel buio dell'anima e della mente. Quando ritorna la luce ognuno riprende la propria maschera, la propria parte. Se mai, infatti, un giorno cessassero veramente la commedia, sarebbe il crollo per tutti:

Oppure un giorno queste segrete vergogne, come dei vermi in un corpo in decomposizione, si sarebbero rivelate in un'esplosione di egoismi, provocando il crollo finale. . . . Essi si sarebbero trovati nudi, l'uno di fronte all'altro . . . allora sarebbe stata la fine, la vera fine. . . . (p. 272)

Anche un elemento descrittivo come il tratto fisico non è usato da Moravia per aderire al volto delle cose, ma per assecondare una sua visione morale della realtà. Come quella "testa grossa" che accompagna costantemente Carla accentuando la sua goffaggine spirituale. "Quella testa rotonda cosí pesante" che essa continuamente abbassa dopo lo sforzo di esporsi agli altri, per rinchiudersi succube in sé; con una significativa somiglianza all'asinello di porcellana cinese che alza e abbassa la testa sotto il peso del grosso Budda, con cui Carla giocherella nella prima scena del romanzo mentre è sotto il fuoco delle schermaglie di Leo.

Il simbolo, la metafora predominano nella rappresentazione di una realtà incomprensibile e assurda che sfugge ad un immediato accostamento. Moravia tenta cosí di penetrare l'essenza al di là dell'inganno. In questo schema rientra il suo particolare uso del colore. Attraverso tutto il romanzo scorre un'assurda policromia che non dà colore. Un modo artificioso per identificare uomini e cose, quasi per staccarli dalla massa amorfa di una realtà confusa.

. . . la madre indossava un vestito *grigio*, Lisa *marrone* . . . qualche coppia passava, giovane ed elegante; *grigio* e *oro*: *grigie* le figure lontane e vicine dei passanti . . . d'*oro* quel sole nuovo e freddo . . . nella *bambagia azzurra* del cielo di febbraio. (pp. 224-25; l'enfasi è nostra)

L'effetto è quello di un quadro naïf. A volte i contrasti di colore sono accentuati per creare un senso di grottesco:

. . . la madre e Lisa . . . la madre . . . aveva . . . labbra vermiglie, occhi affogati in una languida tintura nera; il costume . . . tutto nero . . . al suo fianco, come il giorno accanto alla notte, stava Lisa, biondiccia, di una bianchezza farinosa, tutta vestita di chiaro. (p. 346)

Piú spesso i colori riflettono il volto piú intimo della realtà: la crassa falsità nelle "facce rosee, liete, soddisfatte" (p. 127); l'incubo metafisico nelle "figure nere e immobili" (p. 271). Pennellate esteriori ad esprimere l'interiore miseria morale di questa umanità: la faccia "sanguigna" di Leo, che per decine di volte compare nella storia "rossa" ed eccitata come una maschera di lussuria; la tavolozza di colori che avvolge la madre nel grottesco sforzo di mascherare la sua decadenza fisica; "la carne rosea e bionda" di Lisa. Il rosa è il colore che in tutto il romanzo si accompagna alla

bamboleggiante lasciva sensualità di questo personaggio. Si vede la sua casa, i cui colori bianco-rosa, come per Lisa stessa, invano tentano di coprire di freschezza e innocenza la corruzione e il decadimento. Al rosso della lussuria e al rosa della corrotta sensualità si aggiungono i toni malsani del giallo e del verde di un mondo che imputridisce: "pastrani inverditi dal tempo" (p. 219); "bianca e grassa sulla coperta gialla del letto, chiamava l'amante al suo fianco" (p. 253). Il verde è il colore maggiormente associato a Michele, che spesso compare in uno spersonalizzante "impermeabile verde." Colori netti, senza sfumature, che appaiono come macchie artificiose contro i colori predominanti di questo mondo: il bianco e il nero. Il nero del vuoto che inghiottisce i personaggi, il nero della metaforica notte che li avvolge:

. . . delle nere facciate si staccavano nella notte, passavano, e si dileguavano. . . . (p. 184)

Fu un sonno vuoto, nero come la pece. . . . (p. 179)

. . . finestre aperte sulla campagna nera dei sogni. . . . (p. 338)

A raccogliere tutte le immagini bianco-nere del romanzo ne risulta l'impressione surrealistica di un mondo alla Palazzeschi:[36]

. . . il pomeriggio bianco e . . . la notte nera. . . . (p. 121)

. . . una camicia di seta bianca sulla quale annodò una cravatta nera. . . . (p. 121-22)

. . . la macchia nera del cancello, i due pilastri bianchi. . . . (p. 183)

. . . le donne vestite di bianco, gli uomini di nero. . . . (p. 338)

E si potrebbe continuare indefinitamente. Il bianco, che traduce il tema generale del libro, l'indifferenza, ricorre ossessivamente irradiando l'ambiente di metaforica luce:

. . . schermo bianco e piatto, sulla sua indifferenza, i dolori e le gioie passavano come ombre senza lasciare traccia. . . . (p. 276)

Bianca, lattiginosa è la luce del giorno che si alterna ai chiaroscuri delle lampade serali, riempiendo gli spazi di luce senza calore, allucinante: "la luce bianca," "il giorno bianco," "il pomeriggio bianco," "il solicello bianco senza calore" è terminologia ricorrente. Alle pallide infiltrazioni esterne — "lo sguardo bianco delle finestre" (p. 304) — fa da contrappunto il diaccio biancore degli interni — "la scala bianca," "il vestibolo bianco," "la maiolica bianca," "i paramenti bianchi" — che richiamano l'alienante e ste-

rilizzato ambiente di un ospedale. Nel respingere la luce del sole con tutti i suoi colori senza assorbirne nessuno, il bianco simbolizza sterilità e freddezza, che dall'ambiente fisico si riverbera quindi sugli animi, esprimendone la confusione mentale e il vuoto emotivo:

. . . un *candido* malessere la vinceva . . . quel *bianco* fantasma, quel *bianco* languore che dalle finestre velate fluiva nella stanza, stringeva in una mano enorme e gonfia di bambagia il suo cuore tremante . . . gli occhi le si empivano di nebbia, e tutto, intorno, diventava *bianco*, di un denso e balenante *biancore*. . . . (p. 245)

. . . ora il *candido* fantasma riafferrava il suo cuore tremante; tutto ridiventava *bianco*; nella nebbia la madre parlava. (p. 251; il corsivo è nostro)

Significativo pertanto il fatto che il bianco accompagna soprattutto il personaggio di Carla: dalla sua "faccia bianca," dalla sua "mano bianca," dal suo "dorso bianco" alle sue "bianche illusioni." E il bianco è la tonalità che caratterizza la sua stanza dai "bianchi mobili" e dalle "candide pareti." È il colore della sua fragile adolescenza condannata alla sterilità emotiva, che come simbolo di innocenza e purezza non può oramai sussistere che nel sogno:

. . . la sua gioia è bianca, tutta la stanza è bianca, ella è senza macchia tra le braccia dell'amante . . . la purezza è ritrovata. (p. 344)

L'ambivalente "indifferenza" di protagonisti e antagonisti, rifiuto del compromesso morale per gli uni, apatia morale per gli altri, chiude questo mondo in un isolamento quasi metafisico. Il tessuto metaforico e simbolico su cui poggia il romanzo sottolinea il senso di clausura. L'oscurità che avvolge il personaggio rispecchia un voluto ignorare il resto del mondo, che è sprezzo sociale ed egocentrismo per Mariagrazia, autodifesa per Carla.

La madre . . . non aveva mai voluto ammettere l'esistenza di gente dal lavoro faticoso e dalla vita squallida . . . quello stesso senso di ripugnanza, di umiliazione, di paura che aveva provato passando un giorno in un'automobile assai bassa attraverso una folla minacciosa e lurida di scioperanti, l'opprimeva. (p. 27)

[A Carla] piaceva quest'oscurità che le impediva di veder l'uomo e le lasciava tutte le sue illusioni. . . . (p. 42)

. . . era probabile che fuori di quelle mura fosse la notte, ma ella ne era separata da quella luce, da quelle cose in modo che poteva ignorarla . . . e pensare di essere sola, sí, completamente sola e fuori del mondo. (p. 47)

La maggior parte delle scene si svolge in ambienti chiusi, il cui malsano confinamento è accentuato da una surrealistica sequenza di alte mura, di finestre serrate, di porte chiuse, di bui corridoi. Sale da pranzo, camere da letto, boudoirs, stanze da bagno sono gli ambienti in cui i personaggi continuano a spostarsi, rivelando la mera fisicità delle loro esigenze vitali. In questi spazi ristretti, bui, asfittici, essi si creano il loro inferno privato, fra "porte chiuse" che anticipano, come è già stato notato, "l'huis clos" sartriano.

I contatti con l'esterno non fanno che accentuare la segregazione dei personaggi. Quando Leo porta Carla in giardino, la scena si apre su un altro mondo di morte: "una calma mortale," "il triste muro di cinta," "immobilità delle cose," "il morto intrico." I rumori che giungono dal di fuori sono come "rumori di fondo" al di là delle quinte: artificiosi, lontani. La vita dei personaggi non sembra neppure inquadrata in uno specifico momento storico. Il mondo esterno non li tocca. Nelle loro brevi sortite, rimangono chiusi nella "scatola buia" di un taxi, separati dalla folla da "una lastra di vetro," avvolti nella pioggia; quella pioggia che attraverso tutto il romanzo copre di una cappa grigia questo spicchio di mondo, sottolineandone il grigiore esistenziale. Le strade sono agitate da una folla frettolosa e meccanica, illuminate dalle false luci al neon delle *rèclames* e dalle gialle luci dei fanali; mondo estraneo, incomprensibile

> . . . un'ombra umida invadeva la via affollata cosí che non se ne vedeva il fondo, e uomini, ombrelli, veicoli, ogni cosa a qualche distanza si confondeva in una sola lontananza piovosa in cui, isolati e rapidi, si vedevano scendere e salire i lumi gialli dei tram e quelli delle automobili. . . . (p. 119)

La folla affaccendata si contrappone con un senso di vita intensa al vuoto e alla stasi di Carla e Michele. Tutti si lasciano trascinare dal flusso della vita che sembra non includere loro:

> . . . Carla immobile guardava trasognata il movimento della via. . . . (p. 127)
>
> "Tutta questa gente" pensò [Michele], "sa dove va e cosa vuole, ha uno scopo, e per questo s'affretta, si tormenta, è triste, allegra, vive, io . . . io invece nulla . . . nessuno scopo . . . se non cammino sto seduto: fa lo stesso." (p. 134)

Nella girandola di vita che sfreccia intorno a loro, si aprono a volte momentanei squarci su mondi proibiti, poi tutto dilegua. Per la madre i lussi sognati delle "grandi automobili," per Michele

l'immagine di un mondo "dove si soffriva sinceramente" (p. 136).

Nel breve spazio dei due giorni in cui si inquadra l'azione del romanzo, fra i personaggi si manifestano tutti i potenziali elementi d'un grande dramma — passione, gelosia, avidità, corruzione — sintetizzati nella metaforica tempesta che a metà del libro si rovescia sulla casa con un'improvvisa violenza che sembra essere sorta dal nulla, e che è invece maturata lentamente come un "fiotto impuro fermentato a lungo nei fianchi delle nubi" (p. 337):

. . . una ventata impetuosa si rovesciò nella stanza; piovve rabbiosamente sulle mattonelle lucide; il lume oscillò . . . tutti guardavano stupiti quella violenza fatta di nulla che ruggiva, gemeva, scricchiolava, e lacrimava sulla soglia vuota. . . . Si formò allora una specie di vortice che . . . s'ingolfò nella casa; si udirono tutte le porte sbattere ora vicine ora lontane, con uno strano fracasso . . . nel quale si mescolavano le voci del vento e quegli urti . . . che sembravano preparare l'ultimo e piú forte colpo. (pp. 175-76) [37]

Cosí il marcio accumulatosi fra le sordide pareti di casa Ardengo sembrerebbe dover esplodere. Invece nulla. Nulla può smuovere questi esseri incapaci di reazione, incapaci di "tragedia," come commenta Moravia stesso. Alla fine del romanzo quando Carla tranquillamente si adegua accettando di sposare Leo, anche "la grossa pioggia" si esaurisce e la vita continua il suo calmo fangoso flusso.

Entrarono nel parco; l'attraversarono in silenzio, guardando con cautela dove mettevano i piedi; rumore della ghiaia calpestata; umidità; ombre cupe e fantastiche contro il cielo nebbioso; vasto fruscio oceanico dei grandi alberi; senso di tregua; non pioveva piú. (p. 345)

Merita notare questo brano anche per il ritmo e lo stile che richiamano la poesia futurista nell'accostamento ellittico dei sostantivi. Il Limentani ha notato la "proposizione senza verbo" come "caratteristica degli *Indifferenti*" e la fa risalire alla "tendenza centripeta e antidannunziana dello scrittore," alla "sua potente volontà di lasciar parlare il concreto."[38] Affermazione interessante per un ultimo aspetto da sottolineare in questo romanzo: l'ossessivo rapporto fra la coscienza del soggetto e la dubbia presenza della realtà oggettiva.

Come osserva il Luperini, non c'è in Moravia "una fiducia indiscussa nell'oggettività della realtà esteriore,"[39] eppure un bisogno soggettivo di giudizio e di conoscenza lo porta a una continua attenzione al reale. Luperini giustamente associa questo atteggiamento col "soggettivismo fenomenologico" dell'*école du regard*.

"Lo sguardo impuro che si frappone" fra Michele e la vita (p. 348) gli fa perdere il contatto con la realtà e lo isola in un limbo esistenziale dove tutti vagano con la labilità di fantasmi; un'inconsistenza che contamina anche le cose:

. . . ogni tanto un tremulo ondeggiamento pervadeva questa realtà, i contorni divenivano nebbiosi. . . . (p. 95)

. . . come se questa sua inconsistenza si comunicasse anche al suo mondo esterno, tutto intorno a lui era senza peso . . . effimero come un giuoco di ombre e di luci: da quei fantasmi che avrebbero dovuto impersonare tradizionalmente i membri della sua famiglia . . . altri se ne distaccavano. . . . (p. 276)

. . . distaccati e sospesi nel vuoto come un miraggio d'impossibile comprensione. (p. 263)

In questa allucinata realtà gli occhi dilatati e attoniti di Carla e Michele si posano con sempre maggior insistenza sulle *cose*, quasi per aggrapparvisi e farle "parlare."

. . . trasognata Carla contemplava queste povere cose. . . . (p. 103)

. . . i suoi sguardi smarriti si posavano a caso sugli oggetti, vacillavano, fluttuavano. . . . (p. 177)

Sotto la "fissità" di questo sguardo gli oggetti acquistano una loro metafisica presenza, una surrealistica solidità, come nelle visioni di Dalì:

. . . gli oggetti di vetro e di argento della tavola le apparivano cosí brillanti e precisi che gli occhi le dolevano. . . . (p. 95)

. . . Carla pareva affascinata da un sasso per metà sepolto tra il fogliame nero del suolo, tondo e bianco come un uovo. . . . (p. 102)

Si ricordi quel famoso momento nell'esperienza di Mattia Pascal:

Ricordo, una notte, in piazza San Pietro, l'impressione di sogno, d'un sogno quasi lontano, ch'io m'ebbi da quel mondo secolare, racchiuso lì, tra le braccia del portico maestoso, nel silenzio che pareva accresciuto dal continuo fragore delle due fontane. M'accostai a una di esse, e allora quell'acqua soltanto mi sembrò viva, lì, e tutto il resto quasi spettrale e profondamente malinconico nella silenziosa, immota solennità.[40]

Cosí nel mondo di Moravia le cose, emergendo dall'ombra, balzano vive sotto la luce del riflettore, sotto "lo sguardo" dei personaggi:

. . . Carla . . . cogli occhi rivolti verso quel cerchio di luce . . . nel quale . . . gli altri oggetti, a differenza dei loro compagni morti e inconsistenti sparsi nell'ombra del salotto, rivelavano tutti i loro colori e la loro solidità. . . . (p. 5)

La realtà oggettiva si impone con la sua assurdità. "Ma, dunque, allora, basta rivolgere la propria attenzione alle cose — si domanda Moravia — perché queste diventino immediatamente assurde?"[41] Assurde ma affascinanti, perché surrealisticamente vive. Da qui il costante processo di reificazione che si compie nel mondo moraviano, una dilatazione dell'oggetto, il quale diventa l'unica possibilità di rivelazione (alla Joyce), mentre la fisicità rimane l'unica espressione dell'esistere. La labilità pirandelliana dell'essere è superata da una corposa realtà con cui la coscienza soggettiva è costretta a uno scambio, finché sarà la prima a prendere il sopravvento con la sua ossessiva assurda presenza. Al movimento di interiorizzazione che crea nel personaggio un vuoto progressivo, si contrappone un movimento verso l'esterno di identificazione e scambio con la concretezza dell'oggetto da cui il personaggio è rappresentato come dal suo "correlativo oggettivo." L'oggetto acquista pertanto un significato metaforico che getta luce sul personaggio. Carla è quella "testa grossa" che si piega dolente, e trova conforto e coscienza di sé fra le immutate cose della sua stanza: con esse si identifica e ne viene identificata. È "il bianco," è "lo specchio," è tutti quegli elementi metaforici che significativamente convergono nella sua camera e che "pareva . . . stessero in attesa della sua venuta" (p. 45). "Noi siamo quella cosa e quella cosa è noi," afferma Moravia. Questo fenomeno di assimilazione avviene secondo due movimenti convergenti. Da una parte l'essere umano subisce un processo di automazione, si disumanizza in un "fantoccio-robot," mentre dall'altra l'oggetto si anima, condizionando e fagocitando l'essere umano.

. . . tra tutte quelle cose affamate della sua vita; in verità quella stanza nella quale avrebbe dovuto nutrirsi, si era nutrita di lei: tutti quegli oggetti inanimati avevano succhiato giorno per giorno la sua vitalità, con una tenacia piú forte dei suoi vani tentativi di liberazione: nel legno cupo delle credenze panciute fluiva il suo migliore sangue; in quell'eterno biancore dell'aria si era dissolto il latte della sua carne, nel vecchio specchio là, di fronte al suo posto, era rimasta prigioniera l'immagine della sua adolescenza. (pp. 245-46)

Il risultato di questo processo ambivalente è personificato in Leo, metafora per eccellenza della realtà moraviana: una realtà fisica e corposa. Leo trionfa su tutto, è l'unico vero vincitore e fagocita tutto in sé. Leo è come una cosa della natura; il suo viso "un po'

duro" è "come quegli oggetti inspiegabili e paurosi che i lampi delle tempeste rivelano per un istante" (p. 128). Una realtà, si noti, dai toni surrealistici, che non perde pertanto mai il contatto con il metafisico.

Il mondo de *Gli Indifferenti* si rivela, in conclusione, come l'espressione metaforica dell'eterna lotta fra spirito e materia, in un intricato rapporto di attrazione e repulsione, da cui nasce il paradosso di uno *spirituale* bisogno di concretezza fisica e di solidità.[42] Quello di Moravia è ancora un mondo soggettivo calato in una realtà oggettiva, rapporto dinamico fra coscienza e realtà, da cui origina la crisi. Esso rappresenta soprattutto una condizione esistenziale, "il male di vivere," che viene, non diversamente che da Montale, oggettivato in immagini. Ne risulta, per immagini e simboli, il colore del nostro secolo.

Gli Indifferenti rimane un'opera unica nel suo genere, principalmente per il perfetto equilibrio delle sue componenti: rappresentazione metaforica oltre che proiezione realistica di una certa realtà sociale. Come formula resta irripetibile nell'opera di Moravia, ma tutte le sue caratteristiche verranno sviluppate e accentuate nei lavori successivi, spaziando dal piú vivace realismo dei *Racconti Romani* al simbolismo del *Conformista*, alla tendenza allegorizzante de *La Noia* e de *La Vita interiore*, al surrealismo di certi racconti; mai, comunque, Moravia abbandona completamente la coloritura del suo linguaggio metaforico.

University of British Columbia

NOTE

1 Cfr. Salvatore Guglielmo, *Guida al Novecento* (Milano: Principato, 1979), p. 244/I.
2 Giuseppe Farinelli, *Il romanzo tra le due guerre* (Brescia: La Scuola, 1980), pp. 196-97.
3 Pietro Pancrazi, "Il realismo di Moravia," (1929), *Scrittori d'oggi*, Serie II (Bari: Laterza, 1946), pp. 118-22.
4 Lia Fava Guzzetta, *"Solaria" e la narrativa italiana intorno al 1930* (Ravenna: Longo, 1973), p. 39. *Solaria* fu pubblicata a Firenze dal 1926 al 1934, Alberto Carocci direttore, Alessandro Bonsanti e Giansiro Ferrata collaboratori. Su di essa è apparsa una delle prime recensioni a *Gli Indifferenti*.
5 Ibid., p. 28.
6 G.A. Borgese, Recensione a *Gli Indifferenti*, *Corriere della Sera* (21 luglio 1929).
7 Valerio Volpini, *Prosa e narrativa dei contemporanei, dalla "Voce" all'Avanguardia* (Roma: Studium, 1967), p. 142.
8 Alfonso Procaccini, "Neorealism: Description/Prescription," *Yale Italian Studies*, II, 1 (Winter 1978), 44-45.
9 Carlo Bo, *Inchiesta sul Neorealismo* (Torino: Edizioni Radio Italiana, 1951), p. 8.
10 Ibid., p. 28. Si confrontino anche le affermazioni di Solmi, Montale, Antonicelli, Sereni, De Luca, Vigorelli, nel capitolo intitolato appunto "Una definizione difficile," pp. 13-39.

11 Ibid., p. 13 e p. 23.
12 Italo Calvino, "Il midollo del leone," *Paragone*, VI, 66 (giugno 1955).
13 Cfr. Rodolfo Macchioni Jodi, *Scrittori e critici del Novecento* (Ravenna: Longo, 1968), pp. 91-92.
14 Carlo Bo, op. cit., p. 32.
15 Cfr. Romano Luperini, *Il Novecento* (Torino: Loescher, 1981).
16 Macchioni Jodi, op. cit., pp. 85-86. Interessante notare anche che il critico considera *Il Garofano rosso* di Vittorini la prosecuzione di un discorso già iniziato da Moravia cinque anni prima. (Cfr. p. 84).
17 Alberto Moravia, "Ricordo de *Gli Indifferenti*," (1945), *L'Uomo come fine* (Milano: Tascabili Bompiani, 1980), pp. 9-15.
18 Cfr. il "contributo" di Lukács "alla discussione sul naturalismo e il formalismo": "Narrare o descrivere," in *Il Marxismo e la critica letteraria* (Torino: Einaudi, 1964), pp. 269-323.
19 Op. cit., p. 13. Sul superamento del naturalismo e il processo di identificazione col personaggio, si veda anche il saggio di Walter Mauro su Moravia in *Realtà, mito e favola nella narrativa italiana del Novecento* (Milano: SugarCo, 1974), p. 54.
20 A. Procaccini, op. cit., p. 45.
21 A.M., *L'Uomo come fine*, op. cit., p. 11.
22 La rivista *'900* diretta da Massimo Bontempelli fu pubblicata a Roma dal 1926 al 1929. In essa Moravia ha fatto i suoi esordi.
23 Dominique Fernandez, "Alberto Moravia," in *Il Romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna* (Milano: Lerici, 1960), pp. 19-113.
24 Geno Pampaloni, "Le occasioni di Moravia," *Comunità* (gennaio-febbraio 1951), 52-57.
25 Giorgio Luti, *Narrativa italiana dell'Otto e Novecento* (Firenze: Sansoni, 1964), pp. 246-47. Si noti ad esempio nel seguente brano de *Gli Indifferenti* il ritmo incalzante della barocca prosa dannunziana e in particolare un'eco della famosa "sinfonia marina" che pervade l'animo di Giorgio Aurispa ne *Il Trionfo della Morte*: ". . . provava . . . un bisogno lamentoso di acqua pura, come se il fiotto fresco delle abluzioni avesse potuto scorrere per quei meandri della sua anima . . . ruscelli mormoranti fra le erbe, cascate bianche e vive precipitanti con un fragore continuo dall'alto di una rupe, torrenti freddi spumeggianti sui loro letti di ghiaia, i rigagnoli stessi che dalla fronte nevosa delle montagne al momento del disgelo, serpono giú per delle vie nascoste e si congiungono a valle; tutte le acque piú fresche, nella sua triste bramosia, gli parevano insufficienti." *Gli Indifferenti* (Milano: Bompiani, 1963), p. 273.
26 Giorgio Pullini, *Il Romanzo italiano del dopoguerra (1940-1960)* (Milano: Schwarz, 1961), p. 69.
27 A.M., *L'Uomo come fine*, op. cit.
28 Si ricordino le parole del Sapegno nel *Disegno storico della letteratura italiana*: "realismo grigio, opaco, squallido, piú vicino alla cronaca che alla poesia."
29 Tutte le citazioni da *Gli Indifferenti* sono prese dalla edizione citata di Bompiani.
30 Enzo Siciliano, *Alberto Moravia, vita, parole e idee di un romanziere* (Milano: Bompiani, 1982), p. 70.
31 P. Pancrazi, op. cit., p. 121.
32 Alberto Limentani, *Alberto Moravia tra esistenza e realtà* (Venezia: Neri Pozza, 1962), pp. 26-30. Vi si trova anche un interessante confronto fra il romanzo e la versione teatrale scritta da Moravia stesso, coadiuvato da Luigi Squarzina. Si consulti questo ottimo studio su Moravia anche per le dissertazioni sul realismo moraviano e le varie influenze nello stile de *Gli Indifferenti*.
33 Il rapporto sessuale, che dilagherà sempre piú nella narrativa di Moravia fino ad assumere una dimensione allegorica ne *La Vita interiore*, è già nel suo primo romanzo rappresentazione simbolica dei rapporti alienati e inautentici che governano la società moderna.
34 Interessante la similarità tra il mondo moraviano e quello di Fellini, entrambi ridotti al comun denominatore della maschera grottesca, in un carosello di facce prese nel giro di una surrealistica danza. ". . . in continuo movimento il caro

sello dei ballerini girava davanti ai suoi occhi: facce di uomini, di donne, immobili, serie, sorridenti . . ." (pp. 131-32).

35 Si noti il continuo apparire di "tende," le cui pieghe polverose creano un equivoco sfondo ai movimenti dei personaggi.

36 Cfr. "Il passo delle Nazarene" dalle *Opere giovanili* di Palazzeschi: "Nazarene bianche, Nazarene nere . . . ," un suggestivo quadro metafisico creato dall'intrecciarsi di bianchi e di neri in una luce crepuscolare.

37 Proiezione parodistica del girone dantesco in questa bufera che "ruggiva," "gemeva," "lacrimava," travolgendo i suoi lussuriosi in un vortice in cui Carla si agita come "un uccello acquatico."

38 A. Limentani, op. cit., p. 27.

39 R. Luperini, op. cit., t.II, p. 517.

40 L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal* (Milano: Mondadori, 1976), p. 147.

41 A. Moravia, *Una cosa è una cosa* (Milano: Bompiani, 1967), p. 152. Si ricordi anche il "Prologo" de *La Noia*.

42 Come ha affermato acutamente il Fernandez: "L'immaginazione visiva di Moravia obbedisce a leggi costanti che tradiscono un bisogno non piú fisico ma spirituale di scoprire, in qualunque luogo dell'universo creato, certezze robuste e indistruttibili," op. cit., p. 54.

Dante's Poetics of Love: Some Remarks about the *Commedia* and Its Vernacular Context

Sylvia Huot

Scholars have long noted the strong sense of continuity among the various works produced by Dante. The *Convivio*, for example, attaches itself to the *Vita Nuova* as the continuation of Dante's transition from Beatrice to the *donna gentile*; and the *Commedia* is generally associated with the vision of Beatrice to which Dante alludes at the end of the *Vita Nuova*. Throughout the *Commedia*, finally, Dante is recognized by many as the famous Florentine poet; the text contains innumerable references to his poetic practices and to his previous works, associating this body of texts as the work of an individual.

The effect of this program of references to Dante's poetic oeuvre and to his system of poetics is, first of all, to set up a picture of Dante's development as poet. In the course of the *Commedia*, Dante comments upon his various poetic works and reviews them from the new perspective of the *Commedia*, written — we are asked to believe — after the conversion experience it records. Secondly, the *Commedia* suggests an organic relationship between the succession of poetic texts, and the personal life and internal development of the man who produced them. The story of the *Commedia* — it must be stressed — is one of both personal and poetic conversion. The moral, intellectual, and spiritual growth of the poet-pilgrim is paralleled by the creation of the poetic language capable of recording and furthering the journey.

Giuseppe Mazzotta offers an excellent analysis of Dante's famous explication of the *dolce stil novo* in *Purgatorio* XXIV.[1] By associating this passage with the account of the generation of the human being in *Purgatorio* XXV, and with the description of the Trinity in *Paradiso* X, Mazzotta shows that, for Dante, poetic production operated analogously to the mystery of Divine Creation and, ultimately, the Incarnation. As Mazzotta states, the artistic

creation, for Dante, is not "a reified and self-contained heterocosm analogous to the real world and yet discontinuous from it . . . without a vital nexus with the Creator . . ." (p. 209). Rather, for Dante, the poetic creation springs directly from the trinitarian operation of the human mind. "Good" poetry is that which most clearly reflects the inner processes of its creation and, by extension, the divine Truth of which the creative mind is itself an analogy.

A similar process of review is applied, on a smaller scale, to the many other poets and scholars that Dante meets in the course of his journey. The state of these souls after death reflects not only the conduct of their personal lives, but also their poetic practices. It has been shown, for example, that the location of Priscian and Brunetto Latini in *Inferno* XV is due to their perversion of grammar and philosophy, their abuse of language.[2] Bertran de Born, author of virulent political *tensos*, is in the circle of the Makers of Discord; love poets, for the attachment to earthly things manifested in their works, are found among the gluttonous and the lustful. This succession of poets in the *Commedia*, along with the implicit and explicit commentary provided by the context in which Dante encounters them and the conversations he has with them, contributes to the definition of a vernacular lyric canon.

To attempt an exhaustive analysis of Dante's poetics and his critique of vernacular poetry would far exceed the scope of the present study. It will be my purpose here merely to examine select passages from the *Commedia* which serve as exemplary moments in Dante's comprehensive system. I do not pretend to offer final answers; I hope rather, through a suggestive reading of key passages, to raise some important issues that will shed a new light on Dante's understanding of vernacular love poetics.

Both autobiographical and poetic motifs are expressed in the recurring image of Dante as Pyramus; we can therefore begin our study with an examination of this figure.[3] The comparison is explicitly stated in two passages of *Purgatorio*: Dante's passage through the wall of fire in canto XXVII and Beatrice's condemnation of Dante in canto XXXIII. In the first of these, Virgil attempts to coax the reticent Dante into the flames with the reminder that Beatrice awaits him on the other side of the wall. This has the desired effect:

> Come al nome di Tisbe aperse il ciglio
> Piramo in su la morte, e riguardolla,
> allor che 'l gelso diventò vermiglio;

Così, la mia durezza fatta solla,
mi volsi al savio duca, udendo il nome
che nella mente sempre mi rampolla.
Ond'ei crollò la fronte e disse: "Come!
volenci star di qua?"; indi sorrise
come al fanciul si fa ch'è vinto al pome. (*Purg.* XXVI. 37-45)[4]

In the second, Beatrice berates Dante, stating that he would understand the discourse and events of the Terrestrial Paradise if only he had not blinded himself intellectually:

E se stati non fossero acqua d'Elsa
li pensier vani intorno a la tua mente,
e'l piacer loro un Piramo a la gelsa
. . . .
Ma perch'io veggio te ne lo 'ntelletto
fatto di pietra e, impietrato, tinto. . . . (*Purg.* XXXIII. 67-69; 73-74)

We recall that in Ovid's account,[5] Pyramus, through a misreading of the signs, believed Thisbe to be dead; he fell into despair. His act of suicide resulted in the staining of the mulberries, so that, unbeknownst to himself, he created a monument to the tragic end of their love. Similarly, Dante misinterpreted Beatrice's physical death: failing to realize or appreciate her continuing spiritual life and immanent presence, he too fell into despair and, perhaps, a form of spiritual suicide. According to Beatrice, his poetic work during that period — primarily the *Convivio* and the *rime petrose* — was "Pyramus-like" in that it represented a misguided search for truth, a poetics of despair, of hardness and opacity, unable to transcend the veil of earthly life. Unlike Pyramus, however, Dante can be saved: his Thisbe returns before it is too late and effects his conversion and salvation.

The passage in *Purgatorio* XXXIII is framed by two corresponding passages in *Inferno* XXXIV and *Paradiso* XXXIII respectively. At the end of *Inferno*, Dante describes Satan as a figure with three faces, colored yellowish-white, red, and black. In a very suggestive study of this passage, Freccero has linked this progression of colors with that of the mulberry, whose process of ripening bears the record of Pyramus' suicide: from white to red to black.[6] As Freccero demonstrates, the mulberry and its color changes were interpreted in the medieval exegetical tradition as the fall of the soul from purity into sin and death, and as the redemption of the soul washed in the spilled blood of Christ. The figure of Satan thus represents the drama of the Fall, in the specific form of a parody or perversion of the Crucifixion and the tri-une Godhead.

In the description of the beatific vision at the end of *Paradiso*, Dante portrays the Trinity as

> . . . tre giri
> di tre colori e d'una contenenza. . . . (*Purg.* XXXIII. 116-17)

Although the three colors are not specified, one cannot help thinking of the tri-colored Satan at the opposite pole of the cosmos and of the poem.[7] Thus the image of Dante as Pyramus, his mind discolored like the blood-stained mulberries, is framed by two opposing interpretations of this figure, *in malo* and *in bono* respectively. At the end of *Purgatorio*, Dante stands at a mid-point: he has escaped falling into the realm of Satan, but has not yet begun his final ascent to God. The pivotal quality of the figure is interesting: Dante avoids the suicide of Pyramus-as-sinner, and instead imitates the death and resurrection of Pyramus-as-Christ. The opposing interpretations of the same figure underscore the distinction between suicide and sacrifice, between a despair that weighs the soul down and an *imitatio Christi* that abandons the world and leads the soul up to God. In poetic terms, we can say that Dante has overcome the negative aspects of his former poetics and is forging a new poetics of Redemption and Conversion.

A second possible example of a corrected "Pyramus" is offered in *Paradiso*, where Dante meets the troubadour Folquet de Marseilles. According to Folquet's *vida*, with which Dante was most likely familiar,[8] Folquet wrote verses of love in honor of the wife of his principal benefactor, Barral de Marseilles. She, however, died, along with Barral and some of Folquet's other protectors. At this, says the *vida*, "per tristessa de la dompna e dels princes que vos ai ditz, abandonet lo mon. E rendet se a l'orden de Cistel . . ." Folquet, then, did that which Dante, according to Beatrice, should have done. Instead of despairing over the death of his lady, he rose above the world and adopted a spiritual life.

Although the Folquet of *Paradiso* IX does not include this information in the explanation of his life, there is in his account a suggestion of a conversion centered on the experience of love. Folquet uses three classical *exempla* to express the extent of his former passion: Dido, with her love for Aeneas; "quella Rodopea," i.e. Phyllis, with her love for Demophoon; and Alcides, i.e. Hercules, with his love for Iole. Dido, of course, is the standard example of untamed, destructive eros. Both she and Phyllis committed suicide upon losing their beloved. The third choice, however, is curious. Hercules did literally burn to death as a result of his love for Iole, but this was not a suicide; indeed, it was this that led to his

apotheosis and ascent to the heavens.[9] The series of *exempla* thus progresses from the suicidal pyre of Dido to the deifying flames that, according to Ovid,[10] stripped Hercules of his flesh and released the godlike spirit. This would seem to suggest that, in the course of his life, Folquet learned to transform carnal passion into a more ennobling form of love. He avoided the danger of despair at the death of his lady and, eventually, passed through the purging fires of Purgatory to ascend to his place in Heaven.

It is, however, a crucial point that Folquet ceased to write poetry after his conversion. Thus, although in some sense a model for Dante, he is nonetheless to be surpassed. There was never a question of Dante abandoning poetry; indeed, for him, poetry is an essential aspect of the conversion process. To see how Dante perceived the relationship between love poetry and spiritual death or salvation, and how his poetry offers a record of his poetic and spiritual development, we must return to his own story.

The passage through the wall of fire is a key moment in Dante's conversion, and the text here is extremely rich in resonances. I can do no more than to suggest some of the texts and issues that are brought into play.[11] That Dante is accompanied through the flames by Virgil and Statius — as is emphasized in the account of their re-positioning, so that Dante is framed by the two Latin poets — is of course an explicit reminder of the power of the poetic text to hide or to reveal the truth. As described in *Purgatorio* XXI-XXII, Statius, through his inspired mis-reading of Virgil, was able to see the truth hidden by the letter and so underwent first moral and then spiritual conversion. He continued, however, to hide the truth under a veil of paganism in his own poetry. Dante, in turn, through his equally inspired mis-reading of Statius, was able to discern the dynamics of this poetico-spiritual phenomenon. He offers himself as one who creates a poetics which is a self-conscious manifestation of truth and of the conversion process itself.

A second model of poetic conversion is offered in the implicit reference to Guittone d'Arezzo. The rhymes *nome/come/pome* (*Purg*. XXVII. 41-45) echo the opening rhymes of one of Guittone's sonnets:

> A te, Montuccio, ed agli altri, il cui nomo
> non giá volontier molto agio 'n obrio,
> a cui intendo che savoro ha 'l mi pomo,
> che mena il piccioletto arboscel mio,
> non diragio ora giá quanto e como,
> disioso, di voi agio desio;

ma dico tanto ben, che nel meo domo
con voi sovente gioi prendo e ricrio.
E poi de' pomi miei prender vi piace,
per Dio, da' venenosi or vi guardate,
li quali eo ritrattai come mortali;
ma quelli, che triaca io so verace,
contra essi e contr'ogne veleno usate,
a ciò che 'n vita siate eternali. (sonnet 237)[12]

While it can admittedly be dangerous to associate texts on the basis of shared rhymes,[13] the context here supports the association. The Guittone text is a post-conversion sonnet in which he warns his readers away from his pre-conversion love poetry. The *pomi* in question are his poems; he instructs his audience to watch out for the "poisoned" ones, which are deadly, and to select instead the (newer) ones which point the way to eternal life.

As is well-known, Guittone's conversion marked a turning-point in his poetic career; for him, as for Folquet, it meant a rejection of love poetry, which he now regarded as amoral and fraudulent.[14] For Dante, conversion similarly meant a scrutiny of his previous works. However, the result was not a uniform rejection. In Dante's text, the *pome* which tempts him into the flames, thereby ensuring his salvation, is none other than Beatrice herself. In other words, Dante — far from abandoning love poetry — is saved by the Christ-like lady celebrated in the *Vita Nuova*. By returning with new insights to the poetics of his youth, Dante creates a redeemed love poetry, a complete sublimation of the erotic in the mystical. The implied point in the association of texts — that Guittone's poetry lacked the substance to afford him a similar possibility — is no doubt part of the general criticism, made explicit in cantos XXIV and XXVI, of Guittone's poetics.[15]

A further possible resonance in *Purgatorio* XXVII is with the *canzone* "Avvegna ched el m'aggia più per tempo,"[16] written by Cino da Pistoia for Dante as consolation for the death of Beatrice.[17] Cino counsels Dante to remember Beatrice's presence in Heaven, telling him to throw off the despair that blinds him and weighs him down, to focus on his internal vision of her holy beauty, and to prepare for the day when he will join her in Paradise. In effect, Cino advises Dante to keep faith with his own poetic celebration of Beatrice, to preserve and expand on his early poeticization of his beloved. He reminds Dante that Beatrice has always "belonged" in Heaven, with lines clearly referential to Dante's own statements in "Donne ch'avete intelletto d'amore."[18] Far from despairing over Beatrice's presence in Heaven, Dante should strive to follow her there, since, by his own implication, she is his

"Christ," his inspiration and salvation. The *Commedia,* in this respect, can be seen as Dante's response to this advice.

As a consolatory poem, "Avvegna ched el m'aggia" can be compared to the passage in *Purgatorio* II, in which "Amor che ne la mente mi ragiona" is offered as consolation. Dante here reminds Casella of the soothing power of his "amoroso canto," requesting:

> di ciò ti piaccia consolare alquanto
> l'anima mia, che, con la sua persona
> venendo qui, è affannata tanto! (*Purg.* II. 109-11)

In these words there is perhaps an echo of Cino's statement:

> O omo saggio, perché si distretto
> vi tien così l'affannoso pensero?
> Per suo onor vi chero
> ch'a l'egra mente prendiate conforto. . . . (vv. 35-38)

The differences, of course, are striking: for Casella's song is one devoted to the *donna gentile,* who, by Dante's own explicit statement, replaced Beatrice as the subject of his poetry. "Amor che ne la mente mi ragiona" is thus viewed, from the new perspective of the *Commedia,* as a setback rather than an advance in Dante's poetic and spiritual development.[19] Cino's song, on the other hand, is completely in keeping with the *Commedia.* It resembles, in fact, Cato's rebuke to the souls enthralled by Casella's song:

> Correte al monte a spogliarvi lo scoglio
> ch'esser non lascia a voi Dio manifesto. (*Purg.* II. 122-23)

These words, of course, echo those of St. Paul in Colossians 3: 9-10, as has been noted by others. At the same time, however, the text reverberates with Cino's "rebuke" to Dante:

> Spogliatevi di questa vesta grama,
> da che voi sete per ragion richesto;
> ché l'omo per dolor more e dispera.
> Com voi' vedresti poi la bella cera
> se v'accogliesse morte in disperanza? (vv. 46-50)

Purgatorio II re-enacts Dante's sense of defeat and his turning away from Beatrice in the *Convivio,* an error from which he has been recalled. *Purgatorio* XXVII dramatizes the re-discovery of Beatrice in the context of moral and spiritual conversion. This conversion, in turn, is presented as the logical consequence of the

poetic experiments begun in the *Vita Nuova* and here carried to their full potential.

The mistaken despair over the supposed death of the beloved, and the revivifying powers of the beloved's name, are not the only motifs borrowed from the Pyramus story in *Purgatorio* XXVII. Clearly, the wall of fire separating Dante and Beatrice is a version of the wall separating Pyramus and Thisbe. A paradox of this latter wall was that, while physically separating the lovers by denying bodily passage or visual contact, it yet afforded them their means of communication by virtue of its *fissus*. Part of Dante's process of overcoming the Pyramus model is his success in penetrating the series of walls that stand between him and Beatrice, and of which the wall of fire is the last. This passage carries echoes of two other wall-crossings earlier in the *Commedia*: the entrance to Purgatory proper in *Purgatorio* IX, and the entrance to the City of Dis in *Inferno* IX.

It is in *Inferno* that Dante experiences the greatest difficulty in finding a way through the wall. As in *Purgatorio* XXVII, there is a threat of hardness or petrifaction. In *Inferno* IX, it is the Medusa who will make the pilgrim "di smalto" (v. 52); in *Purgatorio* XXVII, it is his own behavior, described as "fermo" (v. 33), "fermo e duro" (v. 34), "la mia durezza" (v. 40). This "hardness" can figure despair or stubborn refusal, both of which indicate a loss of faith and a consequent inability to advance into a state of grace; as has been noted, petrifaction is associated in *Purgatorio* XXXIII with the intellectual blindness brought on by Dante's despair at Beatrice's death and his subsequent abandonment of a poetics of Revelation for one of human Philosophy and desire. In both "wall" passages Dante fears, and must be reassured by Virgil, who tells him to remain "sicuro."[20] And in both passages some form of divine intervention is required to continue the journey: in *Inferno* IX in the form of the angel, and in *Purgatorio* XXVII through the invoked presence of Beatrice herself.

Freccero has analyzed the relationship between the Medusa of *Inferno* IX and Dante's own *donna pietra*, who also threatened him with petrifaction and death.[21] As Freccero points out, this connection is underscored by the repetition of the rhymes *alto/assalto/smalto* of "Io son venuto al punto de la rota" (vv. 55, 58, 59) in *Inferno* IX, vv. 50, 52, 54. Thus the threat to turn Dante to stone is portrayed as a confrontation with his own poetic creation, the *petrose*, whose poetics of negativity, sexuality, and death must be transcended if he is to return again to Beatrice. Again, Dante's progression is both personal and poetic. He must undergo the internal spiritual conversion necessary to advance; concomitant with

this is the forging of a new poetic language whereby the conversion is made manifest and the journey is continued in a new register.[22]

The wall in *Purgatorio* IX is the one most explicitly resembling that of Pyramus and Thisbe, with its gate which, at first sight, appeared to Dante as "un fesso che muro diparte" (*Purg.* IX. 75). Moreover, as Freccero has signalled, the colors of the three steps repeat those of Satan's three faces and of the stages of the mulberry.[23] Here, however, the darkness is that of contrition; the blood of Christ, which will not stain the soul but will cleanse it. Indeed the final "step" — the *soglia* on which the gatekeeper sits — is "pietra di diamante" (v. 105). This is not the lifeless stone into which Dante would have been turned by the Medusa, but rather the stone, firm in faith, on which the Church is founded. It is not opaque and dark but rather transparent and reflective, able to receive and show forth the light of God.

This passage, in comparison with *Inferno* IX, shows again a process of self-conscious revision. By enacting a corrected version of Pyramus — contrition rather than despair, self-transcendence rather than suicide — Dante, in effect, reverses the fatal progression of Pyramus' story and finds his way back to the wall, whose fissure now opens to let him pass. *Purgatorio* XXVII dramatizes yet a further step in this conversion process. Where the Medusa threatened to turn Dante to stone, it is through Beatrice that he feels "la mia durezza fatta solla" (*Purg.* XXVII. 40). Dante is now able to experience Beatrice as *mediatrix* and vehicle of Grace: his contemplation of her enables him to overcome the dangers of sexual and spiritual negativity.

Even the wall itself has become more penetrable, being made of immaterial flames rather than iron or stone. Dante compares the heat of the flames to boiling glass, using the rhymes *retro/vetro/metro* (*Purg.* XXVII. 47, 49, 51). This rhyme triplet appears once in each cantica of the *Commedia*, signalling a process of transformation centered on the word *vetro*. In *Inferno* XXXIV (vv. 8-12), *vetro* is the glassy ice in which the souls of the damned are trapped and frozen; it will be remembered that the closing cantos of *Inferno* are replete with imagery of ice, of petrifaction, of veiling and obstruction. There may also be a reference to "Io son venuto," in which the rhyme pair *vetro/retro* follows the series *alto/assalto/smalto* (vv. 60, 63), and where the *vetro* is again ice, an image of the coldness and hardness associated with the *donna pietra*. With the *bogliente vetro* of *Purgatorio* XXVII, the glassy ice is at last dematerialized, its hard surface made penetrable. When these rhymes reappear in *Paradiso* XXVIII (vv. 5, 7, 9), the *vetro*

has become a mirror whose reflectivity reveals a light, and is a figure for Beatrice's eyes with their reflection of the light of God. Thus the passage of *Purgatorio* XXVII represents an intermediary position in the progression from a state of obstruction and opacity to one of reflectivity and revelation, paralleled by the transition from the *donna pietra* to Beatrice. Poetically, we could say it represents a passage from the hard, lifeless impenetrability of the Letter to the life-giving, revelatory power of the Spirit.[24]

There are important differences between the dynamics of *Inferno* IX and *Purgatorio* XXVII respectively. In the *Inferno* passage, the danger is represented as external. It is the Furies who forbid Dante's passage, the Medusa who will turn him to stone; the wall is truly impenetrable, the gate solidly locked. Salvation likewise comes through an external force, the angel whose presence is required to open the gate. In the *Purgatorio* passage, on the other hand, the obstruction is all internal: there is no external danger except in the pilgrim's own imagination. Dante's *durezza* is self-imposed; it is he who refuses to proceed. Similarly, salvation is the result of an inner conversion: Beatrice is not present herself to lead Dante through the flames, but appears only by virtue of her name, "che nella mente sempre mi rampolla" (*Purg.* XXVII. 42). In *Inferno* IX, Dante was dazzled and nearly destroyed by the surface appearances that went beyond his comprehension. He had to cover his eyes to keep from losing himself in them; the reader, in turn, is admonished not to be caught up in the surface imagery of the text, but to discern the *dottrina*, the Spirit hidden beneath the Letter. In *Purgatorio* XXVII, the surface imagery of the mythical figures has been stripped away; it is now clear that the problem is one of internal confusion and conversion. *Purgatorio* XXVII offers a key to the interpretation of *Inferno* IX, helping to make manifest the *dottrina* of its verses. We now see that it is Dante's fixation on the physical world of surface appearances, his literal "reading" of the flames, that impedes his progress. He must learn to see through the "wall" to the spiritual realm beyond: hence the angel's admonition.

> . . . intrate in esso,
> ed al cantar di là non siate sorde" . . . (*Purg.* XXVII. 11-12)

and hence Virgil's reminder, "tra Beatrice e te è questo muro" (*Purg.* XXVII. 36). By focussing his attention on the song of the angel and the eyes of Beatrice, Dante accomplishes his passage from the realm of temporality to that of eternity.

We can go even further by again comparing Beatrice to the Medusa/*donna pietra*. The threat of the Medusa is a dazzling, excessive beauty that turns men to stone by the power of obsessive fascination.[25] The *donna pietra* likewise bewitches and petrifies the Dante of the *petrose* with her combination of excessive beauty and complete unattainability. It is very interesting to compare the description of the *donna pietra* with Dante's statements about Beatrice in the *Vita Nuova*. In particular, a passage from "Donne ch'avete intelletto d'amore" is apt:

> Dico, qual vuol gentil donna parere
> vada con lei, che quando va per via,
> gitta nei cor villani Amore un gelo,
> per che onne lor pensero agghiaccia e pere;
> e qual soffrisse di starla a vedere
> diverria nobil cosa, o si morria.
> E quando trova alcun che digno sia
> di veder lei, quei prova sua vertute,
> ché li avvien, ciò che li dona, in salute,
> e sì l'umilia, ch'ogni offesa oblia. (vv. 31-40)[26]

Beatrice actually does have an effect quite similar to that ascribed to the *donna pietra* when beheld by those of "villainous heart" — presumably, those who look upon her lustfully. She also resembles the *donna pietra* in being of unearthly beauty, in the flower of youth, and sexually unattainable. The danger portrayed in the *petrose* and again in *Inferno* IX is the danger, inherent in all love poetry, of an inability to transcend the surface appearances of physical beauty and sexual desire. For those who know how to "read" her, Beatrice can be a means to Grace and Salvation. For those who do not, she is as deadly as the Medusa herself. Depending on the beholder, she can be the Letter that kills, or the Spirit that gives life.

The importance of opening one's mind to the light of faith, of reading in the Spirit rather than in the Letter, is dramatized with respect to Dante's own development as poet and pilgrim in *Inferno* IX; the drama is continued in a famous passage of *Inferno* X with regard to that of another love poet, Dante's friend Guido Cavalcanti. As has been remarked,[27] the conversation between Dante and Cavalcante, Guido's father, is a classic instance of non-communication, ending in a complete dissolution of the dialogue. Neither of the interlocutors has any comprehension of what the other is saying. Cavalcante thinks Dante has told him that Guido is not present because he is dead; Dante in turn thinks Cavalcante is inquiring into the motivation for his journey, and is totally bewildered by Cavalcante's reactions.

The problem here is the radically different perspective from which each party enters the dialogue. Dante, the Christian poet whose reliance on Divine Grace has just been so dramatically brought home, interprets Cavalcante's question "in spiritu." He assumes Cavalcante knows the answer to his literal question — "Where is my son?" — and launches into an explanation of the spiritual dimension of his journey. Cavalcante, however, is one who denies the immortality of the soul and, hence, any possibility of transcendence. He is the reader "in littera" *par excellence*. As such, he is unable to "read" Dante's reply to him: the words themselves are an obstacle that he cannot penetrate. As has often been noted, the rhymes *nome/come/lome (lume) (Inf.* X. 65, 67, 69) echo those of Guido's "Donna me prega" (vv. 16-19). This suggests an association between the failed communication of *Inferno* X, and Guido's poetics.

Ironically, the mistaken supposition by Cavalcante of his son's death would be true if reinterpreted allegorically: Dante seems to be suggesting that Guido *is* spiritually dead, and that this in fact does account for his absence. To make Dante's journey is, in effect, to write the *Commedia*. Guido, however, wrote "Donna me prega," a purely philosophical exposition of love which presents love as a negative passion totally lacking in spiritual dimension. Furthermore, the Averroist doctrine expounded in "Donna me prega" damns Guido along with his father as one who denies immortality, and for whom any transcendence of the Letter — in all senses — is therefore impossible.[28] Perhaps the final irony is that if Guido were really dead, he would have joined his father already.

We may perhaps get an idea of what Dante and Guido's journey would have been like, had Cavalcante been correct in his original supposition, from an early sonnet addressed by Dante to Guido:

> Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io
> fossimo presi per incantamento
> e messi in un vasel ch'ad ogni vento
> per mare andasse al voler vostro e mio,
> sí che fortuna od altro tempo rio
> non ci potesse dare impedimento,
> anzi, vivendo sempre in un talento,
> di stare insieme crescesse 'l disio.
> E monna Vanna e monna Lagia poi
> con quella ch'è sul numer de la trenta
> con noi ponesse il buono incantatore:
> e quivi ragionar sempre d'amore,
> e ciascuna di lor fosse contenta,
> sì come i' credo che saremmo noi.

This poem contains numerous resonances with *Inferno* IX-X. That Dante's fantasy is specifically one to be fulfilled through magic is significant in light of the numerous allusions to magic and witchcraft in *Inferno* IX.[29] These can be associated with the dangers, to which love poetry is subject, of idolatry and madness. The boat, moreover, is to move according to the fancy of its passengers. There is no external guidance and, presumably, no ultimate goal; the idea is simply to remain in a state of suspension. The wish to be completely removed from reality in the company only of love poets and their ladies represents an unnatural dissociation of love poetry from any larger, informative context. The experience is polarized into two extremes of pure sensuality, and free-spinning philosophical speculation.

It is not surprising that the lady Dante chooses for himself is not Beatrice; this is hardly her sort of journey. Indeed, if anything, it resembles the voyage described by Ulysses in *Inferno* XXVI. Ulysses also travelled without external guidance, relying solely on his own powers for direction; and his too was a journey in which societal and familial responsibilities were abdicated in favor of an endless and unfulfillable search for sense experience.

It is clearly this sort of journey that Cavalcante has in mind with his words,

> Se per questo cieco
> carcere vai per altezza d'ingegno . . . (*Inf.* X 58-59)

and which he would naturally expect Guido to be a part of. It is equally clear that this is precisely not the journey Dante is making. The allusions to his poetic exchange with Guido and to Guido's poetry are an implicit condemnation of Cavalcantian poetics and of that phase in Dante's own career, which he now supersedes.[30] The poetry of the *Commedia* is not mere intellectual amusement and technical virtuosity, nor is it a celebration of sensuality. Rather, the text points emphatically beyond itself to the metaphysical and mystical truths that shape and guide it.

The conversation with Cavalcante in *Inferno* X contains verbal echoes of another sonnet addressed to Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia's "Qua' son le cose vostre ch'io vi tolgo." Here Cino defends himself against charges, presumably made by Guido in a sonnet now lost, that he has stolen from Guido's poetry:

> Qua' son le cose vostre ch'io vi tolgo,
> Guido, che fate di me sì vil ladro?
> Certo bel motto volentier ricolgo:
> ma funne vostre mai nessun leggiadro?

Guardate ben, chéd ogni carta volgo:
se dite il vero, i' non sarò bugiadro.
Queste cosette mie, dov'io le sciolgo,
ben le sa Amor, innanzi a cui le squadro.
Ciò è palese, ch'io non sono artista,
né cuopro mia ignoranza con disdegno,
ancor che 'l mondo guardi pur la vista;
ma sono un uom cotal di basso 'ngegno
che voi piangendo, tant' ho l'alma trista,
per un cor, lasso, ch'è fuor d'esto regno.[31]

As Contini points out,[32] this poem, for the deference it grants Cavalcanti, is essentially an articulation of differences between the two poets. Cino rejects the notion that his poetry is merely verbal artifice, a reflection of the poetry of others. His poetry is highly personal and grows out of his intimate relationship with Amor. It is perhaps in this sense that he is not an *artista*, that is, an artificer, creator of verbal systems pleasing to the intellect. The final sestet is most explicitly echoed in *Inferno* X, with its repetition of the rhymes *disdegno/ingegno*.[33] Cino does not content himself with the surface appearances of this world, disdaining knowledge of what lies beyond and placing his faith in his own intellectual powers — the accusation which, by implication, he levels at Guido, and which Dante further develops in *Inferno* X. His poetry is the direct expression of his innermost experience; one which, moreover, leads him to look beyond his immediate condition, keeping faith — like Dante in the *Commedia* — with an absent beloved. Ultimately, Guido's belief that Cino has "stolen" from him derives from a mistaken reading of Cino's verses, one, again, in Letter rather than in Spirit: he has focussed only on verbal echoes at the surface and failed to discern the underlying dimension that makes Cino's poetry unique. By bringing this text into play, Dante expands his picture of Guido as an Idolator of the Letter. As in *Purgatorio* XXVII, with its implicit criticism of Guittone d'Arezzo, Cino is the submerged positive example, allied with Dante in opposition to the negative example, of vernacular love poetics.[34]

These passages in the *Commedia* reflect Dante's intense consciousness of an Italian-Provençal lyric tradition. Dante clearly perceives each poet as an individual, each interpreting the tradition in his own way and contributing through the formation of his personal style, to the ever-changing face of vernacular poetics. His treatment of these various poets and their interactions further reflects the existence, in thirteenth-century Italy, of a self-conscious community of vernacular poets. The numerous sonnet exchanges that survive today bear witness to the use of poetry as

a medium of communication, a practice well-established by Dante's time. Just as the individual corpus records the experience of a specific poetic ego, so the total body of Italian lyric represents a poetic world in which the various personae coexist and interact.

This "poetic world" coheres through a shared acceptance of the premises of the lyric text, that is, through a granting of existential reality to the experience portrayed therein. Again, the dynamics are analogous to those operating within the individual corpus. Guittone, for example, uses the pivotal experience of his mid-life conversion as a means of uniting his poetic output. Texts now assume a chronological position relative to this central moment. Guittone's later poetry, through its review of his earlier poetry from the new post-conversion vantage point, assures the continuity of voice throughout the corpus. "A te, Montuccio," for example, clearly identifies its speaker as the author of the popular love lyrics. The "I" of such post-conversion poems presents itself as a voice with a past; we are asked to accept the body of love lyrics as the personal and poetic history of this author/persona.

We have already seen similar phenomena in the works of one poet with regard to another. Cino's "Avvegna ched el m'aggia," by taking the *Vita Nuova* as its frame of reference, posits for that text an empirical reality. The protagonist of the *Vita Nuova* is revealed to be no mere textual figment, but someone to whom a *canzone* can be addressed from outside the closed system of Dante's own lyric poetry and first-person commentary. A similar effect is created by the *canzone* "Ben aggia l'amoroso e dolce core,"[35] an anonymous reply to "Donne ch'avete intelletto d'amore" which purports to speak for the said *donne*. Here, the ladies are presented as grateful to Dante for addressing his *canzone* to them. They acknowledge as correct his portrayal of their desire to follow after his noble lady:

> che ben è stato bon conoscidore,
> poi quella dov'è fermo lo disire
> nostro per donna volerla seguire,
> perché di noi ciascuna fa saccente,
> ha conosciuta sì perfettamente
> e 'nclinatosi a lei col core umile. . . . (vv. 5-10)

The *donne* go on to express the hope that the lover will be accepted and requited by the lady that he has so honored. Again, we are granted an outside perspective on the protagonist of "Donne ch'avete intelletto d'amore" and of the *Vita Nuova* in general. The private, self-contained lyric world — experienced, sung, narrated, and explained by a single voice — opens up into a

heterocosm inhabited by many voices, and constituted by the resulting plurality of perspectives offered on a core "reality." The multiplication of examples could continue, recalling many well-known instances of poetic exchange, in which the participants, through their various agreements and disputes, collaborate in creating, sustaining, and refining a shared poetic diction; a shared system of values; a shared reality which allows for a certain range of experience.

The lyric manuscripts produced in Italy during the thirteenth century reflect the various ways in which this poetic tradition was given written form. The Provençal *chansonniers*, with their collections of *vidas* and *razos*, identify a given corpus of songs as the product of a specific poetic ego; the general body of troubadour lyric is further situated in a clearly delineated historical and geographical framework.[36] In the *canzoniere* Vaticano lat. 3793, poets are arranged in a chronological and geographical order, explicitly creating a picture of vernacular lyric through its historical development in different regions of Italy.[37] The *canzoniere* Laurenziano-Rediano 9, containing primarily the works of Guittone d'Arezzo, shows the development of a single poetic oeuvre.[38] The *canzoniere* Banco-Rari 217, finally, is described by Moleta as a representative sampling of Italian lyric — possibly designed for presentation to someone not previously familiar with the material — in which the enphasis is on the aspect of vernacular lyric as an expression of secular, aristocratic ideals.[39] Critics have noted the influence of Provençal *vidas* and *razos* on the *Vita Nuova*, as well as that of Guittone's sonnet sequences: Dante poeticizes the roles of compiler and commentator to produce a book charting his early emotional and poetic development.[40] Similarly — if on a much grander scale — the *Commedia*, with its program of implicit and explicit references to the careers of Dante and other poets and to their relationships among one another, presents a picture of the complex world of vernacular lyric.

In incorporating this "world" into his text, Dante also transposes it into a new register. Pluralistic in voice and perspective though it may be, this shared reality remains in itself a poetic one, consisting ultimately of texts grounded only in each other. A given poem can be anchored in the transcendent reality of its author's corpus, which in turn participates in the larger context of the poetic tradition of which it is a part. In what external reality, however, does this tradition itself participate, to what does it ultimately refer? Dante answers this dilemma by integrating the poetic world into the all-embracing, all-transcending context of Cosmos and Eternity. As we have seen, the effect is to ground

vernacular texts in an empirical and absolute reality, with respect to which their truth or falsehood can be measured.

The phenomenon of a "poetic reality," created and sustained only by texts, suggests a reification of the written word, a tyranny of the Letter. It could be argued that the cast of characters and their respective roles remain constant only because we are still in a textual frame of reference, a sort of "land of poetry" which is constituted by texts and exists in a state of isolation from the "real world." As has been seen, Dante confronts this danger in the *Commedia* and takes care to establish the all-important spiritual dimension of the poetic text, the bridge from the closed textual world to transcendent reality.

Indeed, the *Commedia*, even in its most concrete existence as a verbal artifact, continues to point beyond itself to the Divine Creation in which it participates. This has been admirably demonstrated by Charles Singleton in his study of the symmetrical patterning of cantos and *terzine* around the midpoint of the *Commedia*.[41] As Singleton shows through numerological analysis, the number seven is multiply expressed at this point: in the number of the central line (*Purg.* XVII. 70); in the number of *terzine* forming the central core of the text (twenty-five on either side of the midpoint, a number whose digits add up to seven); in the series of seven cantos constituting the full central block of the text (*Purg.* XIV-XX); and in the number of lines in the cantos framing this central block (151 lines in each, another number whose digits add up to seven). As Singleton points out, the number seven is traditionally the number of Creation. Its manifestation as a structural principle at the heart of the *Commedia* stresses the poem's intrinsic nature as a microcosm and the poet's work as an imitation of God's.

Princeton University

NOTES

1 Giuseppe Mazzotta, *Dante, Poet of the Desert: History and Allegory in the Divine Comedy* (Princeton: Princeton University Press, 1979), pp. 192-226.

2 See André Pézard, *Dante sous la pluie de feu (Enfer, chant XV)* (Paris: J. Vrin, 1950); Richard Kay, *Dante's Swift and Strong: Essays on Inferno XV* (Lawrence: The Regent Press of Kansas, 1978).

3 For a discussion of Dante's knowledge and use of Ovid's *Metamorphoses*, see Robert Hollander, *Allegory in Dante's Divine Comedy* (Princeton: Princeton University Press, 1969), pp. 202-32. For a brief treatment of Pyramus in *Purgatorio*, see Francis Fergusson, *Dante's Drama of the Mind: A Modern Reading of the 'Purgatorio'* (Princeton: Princeton University Press, 1953), p. 167.

4 All references to the *Commedia* are to the edition of the Società Dantesca a cura di G. Petrocchi (Milano: Mondadori, 1966).
5 The story of Pyramus and Thisbe is recounted by Ovid in the *Metamorphoses*, IV, vv. 55-166.
6 John Freccero, "The Sign of Satan," *Modern Language Notes*, 80 (1965), 11-26.
7 Freccero (p. 15) offers a passage from Ubertino da Casale's *Arbor Vitae* describing Christ as the *tricoloratum vexillum* in *candor*, *nigredo*, and *rubor*.
8 Among the surviving manuscripts containing Folquet's *vida* are four which were copied in Italy during the thirteenth century. For the text, and more complete information concerning manuscript tradition, see *Le Troubadour Folquet de Marseilles*, ed. Stanisaw Stroński (Cracow: Academie des Sciences, 1910), pp. 3-4.
9 One cannot, of course, be certain that Dante interpreted the myth of Hercules and Iole in this manner. Hercules was used as a positive example by Boethius in the *Consolation of Philosophy* (Bk. IV, Poem 7). The *Ovide moralisé* identifies the death of Hercules with the Passion of Christ and Iole with the Church (Bk. IX, vv. 873-1029); while probably not a source for Dante, this text is at least a contemporary reading.
10 See Ovid, *Metamorphoses* IX, vv. 239-271.
11 For a general discussion of *Purgatorio* XXVII, see Gianfranco Contini, "Alcuni appunti su *Purgatorio* XXVII," *Varianti e altra linguistica: Una raccolta di saggi (1938-1968)* (Torino: Einaudi, 1970), pp. 459-76.
12 References to the poetry of Guittone d'Arezzo are taken from his *Rime*, ed. Francesco Egidi, Scrittori d'Italia 175 (Bari: Laterza, 1940).
13 The rhymes *pome/come/nome* do in fact appear elsewhere in the *Commedia*, in *Paradiso* XVI. 98-102, in Cacciaguida's description of the old Florence. I can discern no connection between this passage and *Purgatorio* XXVII or Guittone's poem; perhaps the difference is that the *pome* here is not actually an apple, but the pommel representing knighthood.
14 See the excellent study by Vincent Moleta, *The Early Poetry of Guittone d'Arezzo* (London: The Modern Humanities Research Association, 1976).
15 See Giuseppe Bolognese, "Dante and Guittone Revisited," *Romanic Review*, 70 (1979), 172-84.
16 Printed in Dante Alighieri, *Vita Nuova/Rime*, ed. Fredi Chiappelli (Milano: Mursia, 1978), xxvii.
17 Interestingly, "Avvegna ched el m'aggia" also contains the rhymes *nome/come* (vv. 8-9). Their location in the first stanza, and in contiguous lines, strengthens their possible power to refer to this poem. Admittedly, the rhyme pair *nome/come* is extremely common in the *Commedia* and elsewhere. However, the juxtaposition of these words in the first line of the Pyramus passage (*Purg.* XXVII. 37), as well as their repetition in rhyme position directly thereafter, does make them a key word pair for this passage. It is on the experience of hearing the beloved's *nome* that Dante's comparison with Pyramus is explicitly based, and through this experience that he overcomes his crisis. Perhaps, then, there is some justification for believing that Dante intended a verbal echo of Cino's *canzone*.
18 On the echoes of "Donne ch'avete intelletto d'amore" in "Avvegna ched el m'aggia," see Mario Marti, *Con Dante fra i poeti del suo tempo* (Lecce: Milella, 1971), pp. 102-03.
19 See John Freccero, "Casella's Song," *Dante Studies*, 91 (1973), 73-80; Robert Hollander, "*Purgatorio* II: Cato's Rebuke and Dante's *Scoglio*," *Italica*, 52 (1975), 348-63. For other references to the *Convivio* in the *Commedia*, see Daniel J. Ransom, "*Panis Angelorum*: A Palinode in the *Paradiso*," *Dante Studies*, 95 (1977), 81-94; Rachel Jacoff, "The Post-Palinodic Smile: *Paradiso* VIII and IX," to appear in *Dante Studies*, 99 (1981).
20 It may also be noteworthy that in both passages, and nowhere else in the *Commedia*, *sicuro* is in rhyme position with *muro* (*Inf.* IX. 26/30; *Purg.* XXVII. 32/36).

21 John Freccero, "Medusa: The Letter and the Spirit," *Yearbook of Italian Studies* (1972), 1-18.

22 In his fascinating study, "'Io son venuto': Seneca, Plato, and the Microcosm," *Dante Studies*, 93 (1975), 95-130, Robert Durling questions Freccero's conclusions about the "moral judgment" cast on the *petrose* by the *Commedia*. As Durling rightly argues, "'Io son venuto al punto de la rota,' then, is a microcosm of the *Commedia*. That Dante proudly inserts into the text of the *Inferno* so many references to the *petrose* should by no means be regarded as a disavowal of their poetics, for it is *in nuce* the poetics of the *Commedia* itself" (p. 119). However, as Durling also states, "'Io son venuto al punto de la rota' celebrates the negative phase of a passionate love. . . . The poem expresses not guilt but the fiery determination of the speaker to outlast the negative phase, to make the best of it, to conquer" (p. 114). It is precisely this negative aspect of erotic desire, a problem fundamental to the poetics of love, that Dante confronts and overcomes in the *Commedia*. That certain poetic experiments of the *petrose* were continued and brought to fulfillment in the *Commedia* need pose no contradiction to the argument that the *Commedia* represents an explicit critique of, and an advancement beyond, the *petrose*. Dante does not blanketly reject the *petrose* as literary constructs, any more than he naively re-enacts the *Vita Nuova* — a text which, for all its complexity and importance, can hardly be equated with the *Commedia*. Rather, he reviews his entire poetic oeuvre, relives it, and, in this sense, rewrites it. It is integral to the confessional poetics of the *Commedia* that, just as Dante the pilgrim must go through Hell and Purgatory before entering Heaven, so Dante the poet must work through and synthesize his previous poetic output in order to create his new poetics of theological allegory. In this regard see Gianfranco Contini, "Dante come personaggio-poeta della *Commedia*," *Varianti e altra linguistica*, especially p. 356.

23 Freccero, "The Sign of Satan," 20.

24 Marguerite Waller makes a similar point in her discussion of glass and mirrors in the *Commedia*, in *Petrarch's Poetics and Literary History* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1980), 98-104.

25 See Freccero, "Medusa: The Letter and the Spirit," 7-8.

26 All references to Dante's lyric poetry are to the edition by Chiappelli.

27 See the discussion by Mario Lucidi, "Ancora sul disdegno di Guido," *Cultura neolatina*, 14 (1954), 203-16.

28 See Bruno Nardi, *Dante e la cultura medievale* (Bari: Laterza, 1949), pp. 93-129.

29 See Giuseppe Mazzotta, *Dante, Poet of the Desert*, pp. 286-88.

30 On Dante and Cavalcanti, see Gianfranco Contini, "Cavalcanti in Dante," *Varianti e altra linguistica*, pp. 432-45; Mario Marti, *Con Dante fra i poeti del suo tempo*, passim.

31 Printed in Gianfranco Contini, ed., *Poeti del Duecento*, vol. II (Milano/Napoli: Ricciardi, 1960), p. 639.

32 Contini, p. 639 (note to poem).

33 The third *-egno* rhyme is admittedly different in each poem. However, *Inferno* X is the only place in the *Commedia* where *ingegno* and *disdegno* rhyme, which makes it seem more likely that this is intended as a reference to Cino's poem.

34 The absence of explicit references to Cino in the *Commedia* has caused scholars to speculate a possible break between Dante and Cino, probably for political reasons. It is possible that such a break occurred after the writing of *Inferno* and *Purgatorio*, so that the explicit mention of Cino that these earlier, implicit scenes seem to be preparing us for, was never written. See Mario Marti, *Con Dante fra i poeti*, pp. 110-12.

35 Ed. Chiappelli, XV.

36 On the diffusion of troubadour manuscripts in Italy, see Antonio Viscardi, "La poesia trobadorica e l'Italia," *Ricerche e Interpretazioni: Mediolatine e Romanze* (Milano/Varese: Istituto Editoriale Cisalpino, 1970), pp. 345-82. On *vidas* and *razos*, see A.-H. Schutz, "Where Were the Provençal *Vidas* and *Razos* Written?" *Modern Philology*, 35 (1938), 225-32.

37 On Italian lyric manuscripts, see Bruno Panvini, "Studio sui manoscritti dell'antica lirica italiana," *Studi di filologia italiana*, II (1953), 5-135.
38 For a discussion of the Guittone manuscripts, see Claude Margueron, *Recherches sur Guittone d'Arezzo* (Paris, P.U.F., 1966), pp. 403-04.
39 See Vincent Moleta, "The Illuminated 'Canzoniere', Ms. Banco-Rari 217," *La Bibliofilia*, 78 (1976), 1-36.
40 See Vincent Moleta, "The *Vita Nuova* as a Lyric Narrative," *Forum Italicum*, 12 (1973), 369-90.
41 Charles Singleton, "The Poet's Number at the Center," *Modern Language Notes*, 80 (1965), 1-10. See also the questions raised by Richard J. Pegis, "Numerology and Probability in Dante," *Mediaeval Studies*, 29 (1967), 370-73; and the confirmation and expansion of Singleton's argument by J.L. Logan, "The Poet's Central Numbers," *Modern Language Notes*, 96 (1971), 95-98.

Bomarzo: il santuario neoplatonico

Elémire Zolla

Lettere di Annibal Caro del 1564 al Duca Vicino Orsini, signore di Bomarzo, accennano a teatri, stravaganze, meraviglie soprannaturali in quel feudo. Quindi la proprietà del luogo passa ai Della Rovere e ad altri ancora, ma l'esistenza di edifizi e statue senza eguali resta ovvia ed inavvertita per secoli.

Una leggenda rustica del luogo dice che gli Orsini avrebbero messo all'opera turchi prigionieri di Lepanto. Un'altra parla di spose popolane deflorate dai feudatari usi a far sparire quelle che scoprissero peccatrici dentro una botola in comunicazione col bosco. È tanto che si possano raccogliere le leggende, l'oblio stendendosi su tutto; non si sa nemmeno piú dove sieno le reliquie etrusche annunciate dalle vecchie guide come ornamento del municipio insediato nel castello. Appoggiati ad una finestra del castello, si guarda alla valle dove il verde tenero e vaste macchie di un grigio inazzurrato si stendono soavemente, si tenta di dimenticare le chiacchiere di quanti hanno ansiosamente tentato di persuadere che le statue furono divertimenti senza senso, spiritosi e di gusto greve, si segue con l'occhio la linea del viottolo nella valle, si coglie il bianchieggiare del tempio levato fra le statue, in mezzo al boschetto. Occorre cacciare come noiosi fantasmi coloro che hanno contaminato il luogo con la loro bonarietà o la loro eccitazione.

Bomarzo è raccolta attorno al castello, alto sullo sperone di roccia, fra le convalli di tufo. Il luogo rammenta altre rocche già etrusche del Lazio, con selve sonore di cascate dominate da colli ricchi di antri: Vejo, Vejano.

Sul terrazzo del castello sono incise alcune targhe: "Mangia, bevi e gioca. Disprezza le cose della terra. Dopo morte nessuna voluttà. Dopo morte vera voluttà" e, fra le frasi contraddittorie, "I beati tennero la via di mezzo." Oppure, ancora: "Il sapiente sarà dominatore degli astri. La prudenza è minore del fato. E dunque?" "Sapiens dominabitur astris," fu un motto della setta rosacrociana, né la via di mezzo o l'ironia del "Quid ergo?" sono emblemi dello scetticismo di chi scansi il pensiero perché disperante, come vorrebbe una lettura infastidita e frettolosa. Via di mezzo è

infatti la voluttà di chi sta sulla terra come dopo la morte, che trova felicità nel "conoscersi, vincersi, vivere a sé stesso," come è detto in un'altra scritta. Il terrazzo guarda il declivio che si stende verso occidente, prima coltivato, poi folto d'alberi. Un torrente riga la campagna, si insinua nel bosco, il tempietto e le statue che oggi ne affiorano, dovettero essere celate nel folto.

Se si scende nel bosco si scoprono gli elementi necessari d'ogni santuario: acqua corrente, antri dove il tufo è acclive, alberi; e "aram nemus vult." Un santuario al culto della bizzaria e del rimpianto per la morta Giulia Farnese? Spacciandosi per questo la verità del luogo si nasconde agli sguardi freddi. Ma come non riconoscere le vestigia di un percorso labirintico, dedicato all'antica religione di Porfirio e di Giamblico e della soave Ipazia, riesumata alla tavolata di Lorenzo de' Medici, da Lodovico Lazzarelli, dal Pontano?

I racconti dei villici spauriti sono l'unico riflesso che è consentito a certi culti di proiettare nelle menti materiali e fosche, che associano ogni cosa sottile e inconsueta al proibito, alla violenza, al contatto con lo straniero. Né la Chiesa reprimeva benché il concilio di Trento fosse già celebrato, (anzi il nome del cardinale Mandruzzo che vi partecipò è conservato in uno degli edifici sparsi nel boschetto); nel secolo seguente sarà concessa licenza di stampare opere neoplatoniche ed ermetiche come quella di Della Riviera, e a Roma verrà edificato quel tempietto di cui si conserva ancora una "porta magica" e due statue in un angolo di piazza Vittorio (pressoché celata, su una rovina abitata da gatti dietro uno strepitoso mercato, fra stagni coperti da un velo di tritumi). Il cardinale Mandruzzo durante il concilio di Trento aveva fatto stampare opere cabbalistiche ad Ala ed aveva altresí impedito la loro condanna: ecco un buon avvio a capire Bomarzo.

Al bordo del bosco dove il terreno comincia a digradare verso il cuore delle valle, si alza il tempietto che accoglie nel santuario.

Il pronao posa su quattro ordini di colonne corinzie e dietro sta una cella ottagonale. Agio, grazia infonde un festone che corre alla base, ma tuttavia le forme angolose, maschili del pronao si fondono in modo precario, teso con la cella a cupola, ottagonale come le fonti battesimali, i luoghi di rinascita.

Dietro comincia la discesa, per una scalinata dominata da un cane a tre fauci, simbolo infernale, che, dice il *Fulgentius Metaphoralis* sta ai piedi della conoscenza del futuro, alla base della previdenza che ci guarda dalla *inferni declinationem*. Il cane simboleggia con le tre bocche il morso della fatica (di chi brami acquisti), il morso del timore (che angustia i possidenti), il morso del dolore (che costerà lasciare i beni di fortuna).

A destra la scalinata di pietra s'apre su una platea rettangolare, delimitata da grosse pigne e ghiande alternate. In fondo alla spianata due orsi reggono rose di peperino.

La previdenza quale oggetto può avere, piú consono dei germi compatti e gravidi? Essa, dice Giamblico nel *De Mysteriis* (III,I), piglia origine dal divino, cioè dalla causa prima che contiene in sé ciò che poi largisce agli esseri che da essa discendono, "ha l'essenza e la causa di ciò che è, donde proviene l'incessante possesso della preveggenza." Immutevoli e ignei sono gli astri che ruotano nel cielo, e di pari natura sono dunque le specie vegetali e animali che seguono in perfetta obbedienza il loro ciclo di nascita, crescita, morte, rinascita; conoscenza del futuro, non è se non individuazione di questi cicli ordinati, è il prevedere la cosa formata già osservando la sua virtualità di germe. Il germe è simile al fuoco perché tende all'alto, cosí la pigna, segno di fertilità, di abbondante provvidenza. Lasciato alle spalle il Cerbero, lo spirito acquisitivo, ci si apre a questa successione di semi, alla fertilità della mente abbandonata. Si impara a discernere anche il destino iscritto nelle cose, la pianta nel seme, cui potrà contrastare la ventura o caso o fortuna o sorte, ma che resta il segno della volontà divina, del fato e delle stelle cui si deve adeguare con la volontà.

Vasta è la platea fra le ghiande e le pigne, fino ai due orsi che le chiudono, a guardia d'un angolo racchiuso fra arbusti. Gli orsi sono bestie araldiche degli Orsini, ma in sé rappresentano l'Orsa maggiore, il punto d'orientamento nella tenebra e reggono la rosa, il simbolo della voluttà, dell'effimero gioioso e della spontanea prodigalità in virtú del profumo che spande senza risparmio. La rosa significa altresí la saggezza, e infine la segretezza, *sub rosa* saranno le rivelazioni capitali, in fondo alla platea. Si penetra nell'angolo segreto, che ha sullo sfondo il castello, e sta sopra un avallamento, a sperone. Nel centro due leoni, con un cucciolo al fianco della leonessa. A sinistra una donna dal sereno volto fra le due bande di capelli, dal corpo vezzoso, che alla vita diventa pesce e poggia col pube sulla terra, sdoppiandosi in due scagliose code divaricate. A destra un'altra donna di duplice natura fissa l'oriente, il suo corpo nudo è privo di braccia e di gambe, apre due ali come di pipistrello sopra una coda.

Ursine sono dette, madre dell'orso, *matres ursinae* o Melusine nel Medio Evo le forze che reggono lo spazio, le potenze liberatrici e ambigue dell'istinto. Nelle leggende medievali esse sposano mortali che compiono l'errore di spiarle il giorno di Saturno, della male sorte, quando tornano alla loro forma anfibia, mostruosa, connessa all'elemento dell'acqua (pinne) e dell'aria (ali). In questo angolo stanno rivelate nella loro forma mostruosa, casuale ri-

spetto al loro destino di spose di mortali predestinati ad alte imprese, i fondatori di dinastie. I due leoni stesi fra le Melusine sono il simbolo alchemico del corpo e dello spirito; guardano infatti in direzioni opposte, attratti dall'aria e dall'acqua in cui si possono sciogliere se divisi.

Fra queste figure che non guardano chi le contempla, si riposa ascoltando il fruscio del torrente nascosto, poi si cala per un pendío, si segue un sentiero che gira in vista del tempietto, ad arco attorno ad esso, per dilungarsi assai lontano, verso una cascata. Un masso rovesciato sul cammino, rivela, a scostare la terra, altorilievi di figure: un essere alato dà fiato ad una bùccina.

Infine ecco la cascata che s'intaglia fra massi, e nell' apertura si scorge il lontano profilo del castello. Accanto: una faccia mostruosa, la bocca spalancata, come quella dentata della morte e dell'oblio nei poeti antichi. I tratti corrugati, gonfi, sono circonfusi da un alone di alucce di farfalla tempestate di cerchi con un punto in mezzo, segni, la farfalla, di risurrezione, il cerchio puntato, di solarità. La cervice regge una sfera fasciata da bande rilevate, che sembra roteare, punteggiata da quattro rose, sormontata da una torre poggiata sul polo ed assai simile alle casette che venivano poste nelle tombe etrusche. La maschera è quella della morte, del futuro, su cui si leva una sfera, che è la forma del sole, e della mente, dice Macrobio nel *Commento al Sogno di Scipione*. Il tempo fluisce dal futuro verso il presente, ha il volto della morte divoratrice ma su di essa poggia la mente, al cui vertice sta la torre della saggezza, che trova il punto immobile del moto.

Si torna indietro, ma digradando ancora, accompagnando il corso del ruscello nascosto fra cespugli, fino ad un altro salto delle acque, dove si ergono due statue sbozzate con torva, rustica mano, un gigante che torce le cosce ad una femmina rovesciata con la testa in terra. Il gigante è appoggiato ad un'armatura completa di spada con elsa a borchia, di schinieri, gonna, cimiero a forma di rosa a cinque petali (simbolo del libero arbitrio), di pettorale con la Medusa istoriata sopra. Una lapide mutila parla del colosso di Rodi (dell'isola della Rosa) che sarebbe emulato da quest'altro. Un ciclope che vince un titano, cioè una forza naturale che sottomette l'altra nella vicissitudine eterna su cui l'uomo saggio deve sapersi levare? Nessun passo di mitografo o di poema medievale soccorre. Marsilio Ficino nel *De amore* ricorda che il Logo divide a metà le anime, e prima di cadere nel corpo gli uomini hanno due facce, onde guardano al materiale ed allo spirituale con pari provvidenza. Ma, piombate nella carne, "è come se fussino nel mezzo divise e delle facce resta una sola per cui ogni volta che volgano la faccia alla bellezza sensibile sono private del-

l'altra." Il gruppo tozzo e ripugnante ricorda dunque l'orrore primordiale della calata nel corpo, quando il Logo, il gigante, ci rovesciò in basso e spaccò in due, lasciandoci una sola faccia, dopo averci staccati dall'*armatura*, che nel *Pimandro* designa il sistema di sfere celesti. Nessuna ferocia nella faccia del gigante, assorto, rivolto altrove.

Si continua a scendere fra alberi che celano con le fronde un gruppo di statue nel punto piú intimamente basso, all'ultimo salto del torrente, che qui risuona scrosciando, e ancora piú doveva un tempo, quando era deviato per due bracci ad avviluppare le pietre scolpite. Una tartaruga grande come un bue, squisita nella fattura minuziosa, reca sulla corazza vellutata dal muschio un vaso rovesciato che regge un globo dove poggia appena il calcagno una figurina la cui veste fa vela al vento; tiene le braccia levate come a suonare un flauto, la testa rovesciata, invisibile.

La tartaruga avanza verso l'acqua su cui protende una testa elegante, e sotto, sull'altra sponda, è spalancata una fauce come di balena dove forse dovrebbe mulinare l'acqua.

Accanto alla tartaruga è una vasca tutta sghemba; al centro si leva un masso su cui pigia gli zoccoli un piccolo Pegaso alato.

Terzo elemento in fila, una macina da mulino, sghemba anch'essa, ma orientata in modo contrario alla vasca. Dirimpetto a questa macina, che serve da sedile, benché inclinata, è scolpito su una pietra un ceppo, le cui radici paiono il grembo biforcuto di Melusina.

Seduti sulla macina del mulino della fortuna, del tempo, si guarda ciò che non è radicato, cioè secondo il libro di Giobbe, ciò che è malvagio: il ceppo sollevato in aria, sorgente di bene se confitto in terra. Volgendo il capo si osserverà un'illustrazione del simbolo: guardando dalla macina sembra d'essere paralleli alla tartaruga e non si è, ma conforta a crederlo, la linea storta della vasca secondo il gioco di falsa prospettiva della sorte, che pone in uno o altro luogo a caso.

La tartaruga, che sta sulla linea dritta, è bestia dalle centinaia di uova, ed è anche, negli "Emblemi" dell'Alciato, simbolo di prudenza e previdenza. Sant'Ambrogio scrisse: "finché vive la testuggine sta nel fango, ma quando muore della sua corrazza si fa uno strumento." E nell'alchimia essa rappresenta la massa confusa, che attraverso il vaso della trasmutazione fiorisce in forme piene e perfette. Ma la figurina in corsa e la lenta tartaruga illustrano il motto "festina lente" — affrettati con lentezza — che si interpretava nel Rinascimento ermetico come — medita a lungo ed agisci senza riflessione. La figurina è per cadere nelle fauci del cetaceo? Forse a significare, secondo le lezioni di Pico e Ficino, la

caduta necessaria dell'anima nella vita della materia. (La balena è la bestia dell'Oceano primordiale, su cui sta il dio Oceano, ricorda Boccaccio nella *Genealogia deorum gentilium*).

La vasca inclinata porta al centro la fonte Elicona, ed il Pégaso spicca il volo alzandosi in direzione obliqua ma contraria alla vasca: "Sic tu Pegaseis si petis aethera pennis / Consilioque animi monstra superba domas" dice un emblema dell'Alciato. Il *consilium* guida, dice Ficino, la fortuna, adeguandola al fato. Solo salendo sul cavallo pegaseo è dato colpire la Chimera, solo rovesciando le inclinazioni umane.

Dopo questo gruppo il sentiero s'incurva, segue il ruscello dall'alta sponda, e s'inoltra in un amabile ninfeo guardato, all'entrata, da due leoncini emblemi di saggezza. Due fontane sormontate da delfini, animali salvatori provvidenziali come il cavallo pegaseo, stanno a cospetto delle nicchie numerose, ricavate in un muro il cui zoccolo aggetta a formare ricci e anse. Nelle nicchie sono le figure delle tre grazie allacciate, di cui una volta il tergo. Significano che dando amore si riceve bellezza e voluttà, che guardando a Dio si viene cinti da doni, e con la nudità esortano alla franchezza. Scrisse Pico: "si conosce il giusto modo di procedere della teologia orfica sapendo che l'unità di Venere è spiegata nella trinità delle grazie, l'unità della necessità nella trinità del Fato," Ficino in una lettera a Salviati e Benivieni dice che le tre figure rappresentano la necessaria sintesi di animo, corpo e fortuna. Il triplice ritmo insegna l'emanazione dall'uno (la dolorosa inversione, lo squarcio rappresentato dal gruppo del gigante), la conversione per cui si rovescia l'ordine rovesciato, dando senza risparmio, profondendoci e lasciando a Dio ogni cura, negando l'ordine sublunare che è quello del cane infernale, e infine il ritorno all'uno (Pico elenca *emanatio, conversio, remeatio*). Basta volgersi verso il futuro, sorgente d'ogni vita e bocca di morte, guardare senza alcuna preoccupazione alla *fonte d'ogni oscuro pensier* (come dice una scritta mutila sulla parete del ninfeo).

Uscendo dal luogo umido, ombroso dominato dal verde e dal turchino, il sentiero piega ed esce su uno spiazzo ampio dove si rizzavano su alte steli Giani bifronti e quadrifonti, simbolo, dice Pico, delle anime capaci di guardare provvedendo alle cose materiali ed alle spirituali, di avere sott'occhio le quattro direzioni della rosa dei venti. Il mondo delle cause seconde, della fortuna ed il mondo delle cause prime, del destino.

Lo spiazzo è solenne, leggiadramente chiuso da un muro, forse un tempo ornato di scale che portavano sul poggio. Nel muro, fra teste in altorilievo di déi dalle corna lunate (forse effigi di Nettuno che, secondo *Fulgentius Metaphoralis*, ha il corno della ragione e

quello della libertà con cui si difende dal male), si apre un incavo dove una fanciulla vestita d'una tunica regge una conchiglia da cui spande acqua a riempire la vasca a forma di grifo o drago (forse affiorarono grifi etruschi nel suolo), animale salutare che vola portando l'abbondanza modesta e virginale. O meglio, di Arpia, l'animale di Nettuno, che distrugge col disprezzo i beni terrestri (secondo il *Fulgentius Metaphoralis*).

Avanzando per la spianata si vede una casa addossata al poggio, che ne emerge col secondo piano. È pendente, di stile piú munito che fiorito. La pendenza dà malessere, anche se si è distratti a guardare un orso che sta contro l'angolo inferiore reggendo lo stemma degli Orsini, a decifrare due cartigli, l'uno che dedica l'edificio al cardinale Mandruzio, l'altro che proclama nello stile delle targhe del castello: *Animus quiescendo fit prudentior, ergo.* — Darsi requie affinché l'animo cresca in prudenza, — detto sotto una casa sghemba è un invito ironico, poiché di certo una casa promette requie, ma l'inclinazione garantisce inquietudine. È la casa della fortuna, dove non bisogna cercare quiete né rifugio. Se si vorrà trovarvi albergo, entrare in queste due stanze del primo piano, si patirà. La nausea torce lo stomaco appena varcata la soglia, fra le mura storte sul pavimento in salita: si corre alla finestra, si cerca con gli occhi la rocca lontana, e, a vincere la vertigine, il cielo. Il costruttore ha raggiunto il fine: ha insegnato a non dimorare nella casa della fama o della fortuna, e altresí che il solo modo di non essere travolti dal disgusto nel mondo delle cause seconde è di tenere la testa alzata verso il cielo, diventando prudenti. Prudenza, dice Macrobio, "sta nel disprezzare questo mondo e tutto ciò che in esso si trova, in grazia della contemplazione delle cose divine."

La casa ci ha appreso la fuga oppure il dimorare con sguardo fisso fuori della finestra?

Con la casa cessa il cammino, poiché il viottolo finisce in una breve platea con una vasca (si è stati finora nel mondo delle acque inferiori) guardata da sfingi (sfinge è allegoria delle cause del male, ignoranza e fortuna, nell'Alciato). Sul piedestallo d'una di queste sfingi limitari è scritto: — Chi con ciglia inarcate e labbra strette non va per questo loco manco ammira le famose del mondo moli sette. — Saranno le sette meraviglie del mondo antico o le moli, che nel trattato ermetico di Della Riviera del 1602, sono i sette metalli trasmutabili, le sette radici miracolose della natura, di nera radice e di bianco fiore.

Si piega per un sentiero acclive che gira attorno alla casa, e si giunge alla porta del piano superiore, che emerge sul ciglio, e vi si congiunge con un ponticello agile. Questa parte superiore è viep-

piú significativa per il camino che aggiunge alla sensazione di familiare conforto, ma il fuoco che salirà per la cappa diritta sarà perpendicolare alla terra, aggraverà la nausea contrastando con le pareti oblique. Il fuoco tende al cielo come lo sguardo di chi sia insofferente del mondo della fortuna. Si è passati dal regno orizzontale delle acque a quello verticale del fuoco; seduti a riposare sul ponticello, osservando la cinta d'alberelli che nasconde una platea di statue, si è sorpresi dal silenzio, il ruscello è lontano.

Fatti pochi passi si è accolti in una spianata teatrale, al cui fondo si staglia stupenda la statua d'un vecchio seduto con un drappeggio sulle gambe, il torso largo, la faccia solenne dalla barba a boccoli folti. Lo circonda uno stagno.

Verso di lui porta la spianata circondata di urne, alla sua destra è un elefante che solleva o atterra un uomo, ha una torre sulla groppa ed un tamburino issato sull'occipite. A destra di chi entra nella platea e fronteggia il vecchio Oceano, sta una figura femminile la cui testa diventa un vaso, sicuramente Teti, la quale sta lontana da Oceano, dice Omero, affinché l'universo non sia soverchiato dalla loro prolificità e infatti la figura è circondata da genietti, uno le sta nella destra, l'altro le scosta i capelli per mormorarle nell'orecchio. Scrive Boccaccio: "Teti senza dubbio è un'acqua, la quale, dice Crisippo, per forza di fervor celeste è tratta dalle viscere della terra," essa è sposa di Oceano "onde pare che marito e moglie sieno la stessa cosa . . . ma Teti è acqua elementata, ovvero che abbia mistura d'altri elementi, per opera della cui mistura può concepire e nutrire." Il vaso sulla testa conferma: è il cratere attraverso il quale lo spirito divino passa nel mondo, secondo il simbolo di Macrobio. Essa sta ad occidente di Oceano perché è uno scadere dell'originaria purezza, per contemplarla bisogna voltare le spalle ad Oceano e la si visita girandole attorno. I putti s'infittiscono sul dorso: due si sporgono nell'arrampicata sú per le spalle, un altro è stato preso dietro le ginocchia da due genii alati con la coda di pesce, ed ora lo rovesciano, come a purificarlo scuotendolo nell'aria, secondo l'antica usanza del "vaglio" o abburrattamento del giovane alle cerimonie di pubertà, a ripetizione del gesto della levatrice, che fa entrare l'aria nel polmoni trasformando il feto in uomo.

Le urne simulano la terra cotta, la mescolanza di terra e fuoco, dove le acque sono quelle superiori, attratte dal fervore celeste. Sono recipienti della verità discepoli di Oceano, secondo il detto alchemico: "Omnia sunt unum in uno circulo sive vase." Quelle che stanno vicino all'Oceano recano due scritte: a sinistra — Fonte non fu tra chi 'n guardia stia delle piú strane belve, — a destra — Notte e giorno noi stiam vigili e pronte a guardar da ogni ingiuria

questa fonte. — Forze belluine respingeranno chi si accosti alla fonte della vita in modo molesto; chi avrà paura delle belve, degli istinti sarà privato d'ogni forza ed alimento. Come dice Giamblico: soltanto la gentile persuasione può conferire con gli istinti, con la generazione. Notte e giorno insieme vincolati in sintesi perfetta costituiscono Dio, affermava la teologia orfica.

Ma chi avanzi dalla mescolanza di divino e materiale di Tetide alla divinità di Oceano, alla prodigalità senza limiti, incontra l'elefante turrito, bardato alla maniera indiana. In India Ganes è Dio dell'intelligenza, e anche l'elefante di piazza della Minerva a Roma, spiega la scritta del suo piedestallo, è effige della mente robusta, capace di sopportare il peso della sapienza. È un malconsigliato chi ha voluto accostarsi alla fonte senza il soccorso dell'elefante, il guerriero che viene piegato dalla proboscide, oppure è colui che ha rinunciato alla sua vita e che l'elefante solleva per deporlo nella torre vuota? La robusta mente solleverà l'uomo che si abbandoni ad essa come sconfitto. Un tamburino suona la pelle tesa dell'animale morto (Sant'Agostino dice che Cristo è teso sulla croce a formare un tamburo che chiama alla salvezza).

Dietro l'elefante un drago dalla coda scagliosa, le ali spiegate, stritola un leoncino o molosso e alza le zampe a colpire altri due leoni o molossi ringhianti; ha le ali cosparse di mezzelune e di fiamme, come a dire la sua natura di creatura ignea ma sublunare, soggetta alla crescita e alla diminuzione della luna. L'ermetismo raccomandava di lasciare gli istinti alla loro agonia, poiché *naturam natura vincit*; ma sarebbe conforme a teologia se il drago fosse la disarmonia lunare delle passioni viziose che lottano peraltro con la superbia solare, rappresentata dai cani.

Da quel combattimento sempre rinnovato l'uomo può trarre beneficio, poiché equilibrandosi i due movimenti del cuore egli sarà libero. Si lascino da parte i due tremendi avvertimenti, e ci si inoltri dietro gli animali in lotta: appare una bocca mostruosa addossata ad un clivo. Sulle labbra era forse scritto *Lasciate ogni pensier voi ch'entrate*; entrando, si scopre una stanza nella roccia, dove piove luce dall'alto dai due occhi. Un sedile corre attorno il muro, un trapezio di pietra è la tavola dove si dovrebbe consumare il sacrificio, forse quello dei ricordi, degli *oscuri pensier* di cui è padre il futuro.

A sinistra dell'Oceano si scendono alcune scalette, accanto a delle fauci (della balena su cui sta Oceano?), ci si inoltra in un dedalo verde dove affiora d'un tratto una donna riversa addormentata fra l'erba. L'anima che sogna, invece di migliorare? Infatti, poco dopo ci si ritrova in vista dei giganti, delle figure del mondo delle acque infere. Occorre tornare indietro se non si vuole smar-

rire ciò che si è acquistato, sicché si passa ancora a cospetto di Oceano, si rivede l'elefante. I suoi paramenti indiani suggeriscono che i costruttori sapessero che il *Viçuddha Chakra* è un centro dell'anima simboleggiato da un elefante bianco, e denota il momento della liberazione in cui si domina il tempo nella sua triplicità: passato, presente, e futuro.

I mostri che stanno attorno: la bocca divoratrice, il drago che in eterno colpisce con le zampe i leoni che in eterno lo azzannano, sono ben rappresentanti della sorte o fortuna, del caso, che Proclo definisce come la forza demoniaca capace di legare cause fra loro staccate, destini fra loro distinti.

Un candelabro si alza solitario, raccogliendo in sé ciò che sarebbe abbandonato a se stesso, sparso e disperso, casuale. Poi s'incontra una belva accosciata, pacifica, di fattura cinese, e una nicchia con un sedile al suo riparo; vi è scritto: — Voi che pel mondo gite errando vaghi di veder meraviglie alte e stupende, venite qua dove son facce orrende elefanti leoni orsi orchi et draghi. —

A oriente comincia la rampa di una scalinata ampia di pietra, e salendola ci si ritrova alla platea delle ghiande e delle pigne, simboli che ci aiutano a sventare gli inganni del demone che intreccia i vincoli apparenti e mostruosi della fortuna, abituando a fermare l'attenzione sui vincoli necessari e giusti del destino.

Infine si incontra di nuovo Cerbero e la sagoma lieve del tempietto, sapendo ora quale naturale preghiera sia da levare nella sua cella ottagonale.

Università di Roma

Per un'ipotesi di lettura platonica de *Il fu Mattia Pascal**

Corrado Federici

La critica pirandelliana ha frequentemente proposto un rapporto piú o meno concreto tra l'arte di Pirandello e le dottrine filosofiche di vari pensatori sia moderni che antichi. Queste tesi, destinate soprattutto a spiegare la visione pirandelliana della condizione umana, variano sensibilmente — come ci si può aspettare. Troviamo, cioè, intuizioni di carattere piuttosto generalizzante, come la seguente di Vittorini: "Pirandello's art is inwardly philosophical and over it have passed all the stormy winds of modern thought from Descartes to Schopenhauer and Vaihinger";[1] troviamo anche rapide allusioni a filosofi come Bergson, Nietzsche, Sartre, Heidegger e Kierkegaard in Radcliffe-Umstead, Villa ed altri.[2] Esistono saggi di piú ampio respiro che si rivolgono al problema di particolari ascendenze filosofiche nell'opera pirandelliana. Per esempio, ci sono numerosi articoli che esplorano il legame teorizzato tra la filosofia esistenziale e l'estetica pirandelliana; per citarne soltanto alcuni, il saggio del Passeri intitolato "Luigi Pirandello e la filosofia esistenziale,"[3] quello del Clark, "Existentialism and Pirandello's *Sei Personaggi*,"[4] l'articolo del Gullace, "Pirandello e l'esistenzialismo,"[5] e il breve scritto di G. Lanza intitolato "Pirandello e Sartre."[6] Infine, è possibile reperire tutta una serie di scritti che affrontano la questione non ancora risolta della classificazione di Pirandello come filosofo o artista, tra i quali degni di nota sono "Il pensiero filosofico di Luigi Pirandello" della Passeri Pignoni[7] e "Il problema di Pirandello dalla filosofia alla storia" del De Castris.[8]

Quanto precede costituisce solamente uno sguardo riassuntivo rivolto verso l'ampia letteratura che tratta, piú o meno in profondità, il tema della filosofia nell'opera pirandelliana. Tuttavia, anche in base al prospetto or ora presentato, è possibile individuare due tendenze nella critica: da un lato si tende ad interpretare l'opera omnia di Pirandello alla luce di certe dottrine filosofiche; dall'altro lato, si tende a commentare soltanto alcune opere teatrali di Pirandello dalla prospettiva dell'influsso esercitato su di esse da

specifici esemplari filosofici. Risulta che ben poca della detta speculazione critica tratta espressamente della narrativa pirandelliana, e specificamente, del romanzo *Il Fu Mattia Pascal*. L'esclusione del romanzo dall'arco di opere che manifestano analogie con la filosofia non si comprende facilmente dato che il romanzo è importante proprio perché contiene *in nuce* una straordinaria quantità di motivi che Pirandello amplia successivamente nel suo teatro.

Ciò che propongo è un'ipotesi di lettura de *Il Fu Mattia Pascal* alla luce di determinati brani de *La Repubblica* di Platone. Tale interpretazione adempirebbe a due funzioni: da una parte illustrerebbe la differenza tra un atteggiamento artistico e un atteggiamento filosofico nei confronti di un materiale comune; dall'altra, fornirebbe una nuova interpretazione del romanzo destinata a differenziarsi dai numerosi scritti validissimi che propongono come fonti del romanzo lo *Schlemil* di Chamisso,[9] *La mort d'Olivier Becaille* e *Jacques Damour* di Zola,[10] *Il cadavere ambulante* di Tolstoi e *La morte* di Paolo Giacometti.[11]

Il legame tra Platone e Pirandello viene accennato da vari critici come, per esempio, il Vittorini che scrive: "It was . . . the philosophy of Giuseppe Ferrari, a disciple of the idealism of Mazzini and a man who, like Plato and Hegel, felt the shadows of the infinite cast over the contingencies of the tangible universe."[12] Il critico Cantoro ragiona che "Pirandello ha certamente attinto molto della sua concezione [dell'uomo] a quel pensiero ellenico"[13] e riconosce l'influsso esercitato sull'estetica pirandelliana dalle Idee platoniche.

Sulla scia di queste citazioni, si direbbe che esista un contatto abbastanza sostanziale tra *Il Fu Mattia Pascal* di Pirandello e la cosiddetta "allegoria della caverna" che Platone presenta nel settimo libro della sua *Repubblica*. Il modo in cui l'allegoria della caverna si riferisce alla complessiva concezione platonica della conoscenza oppure alla dottrina delle Idee non appartiene strettamente alla competenza di questa presentazione. Tuttavia, nel momento in cui si riconosce almeno che Platone intende l'allegoria come una "parabola dell'istruzione e dell'ignoranza,"[14] come lui stesso dichiara nella *Repubblica*, bisogna concedere che una specie di rapporto esiste tra l'allegoria e le Idee platoniche senza che si debba necessariamente spiegare l'intera dottrina. Risulterà evidente, inoltre, che Pirandello s'impadronisce proprio degl'ingredienti basilari di quell'allegoria, ampliandoli e modificandoli per dare chiara espressione alla sua personale visione del processo conoscitivo.

Per meglio illustrare i punti di congiuntura tra la detta allegoria platonica e particolari brani de *Il Fu Mattia Pascal*, mi pare indispensabile identificare tre fasi distinte. Sarà conveniente iniziare l'analisi scomponendo innanzitutto l'allegoria di Platone; nella prima fase, l'umanità viene presentata come individui seduti dentro una spelonca, con le mani e i piedi legati sin dall'infanzia. Questi trogloditi sono fisicamente costretti a fissare una parete della caverna sulla quale vengono proiettate determinate ombre. La luce che rende visibili le ombre proviene da due fonti: da un fuoco che arde a una certa distanza dietro i "prigionieri" e dall'esterno tramite un'apertura che diffonde una debole luce nella caverna. I prigionieri, in tale condizione, non possono vedere altro che le ombre dei loro corpi e quelle di oggetti che sono fatti sfilare in parata dietro di loro da agenti anonimi. È indubbio che questi prigionieri, a cui è negata ogni altra forma di percezione visiva, attribuiscono alle ombre che vedono proiettate davanti ai loro occhi i suoni e le voci che sentono riverberare all'interno della spelonca. Vale a dire, le ombre diventano cose animate, oggetti concreti — infatti, l'unica realtà che si permette loro di percepire.

La seconda fase che vorrei individuare nell'allegoria rappresenta una modificazione importante delle condizioni già fissate; faccio riferimento alla liberazione ipotizzata di uno dei menzionati prigionieri di Platone. Questo individuo privilegiato subisce un'esperienza traumatica dovendo adattarsi prima alla luce del fuoco che gli consente di vedere piú chiaramente di prima, poi al chiarore diffuso vicino all'ingresso della spelonca e, quindi, alla luce accecante del sole, fuori della caverna. Naturalmente, ogni tappa del suo viaggio di liberazione va intesa come un grado superiore di illuminazione intellettuale, di una piú autentica percezione degli oggetti del mondo e, in ultima analisi, un piú profondo apprezzamento della precarietà dell'intuizione umana realizzantesi nella spelonca del soggettivismo sensoriale.

Una terza fase dell'allegoria emerge quando Platone avanza l'ipotesi del rientro nella caverna dell'individuo ora abituatosi allo splendore della sapienza assoluta; al punto di rientro, Platone consiglia al suo allievo di "ricordarsi quale era la sua prima dimora e dei suoi compagni prigionieri e cosa era la saggezza in quel luogo."[15] L'uomo libero, il filosofo a tutti gli effetti, ritorna nella spelonca per rimettersi in contatto con i suoi compagni ancora legati; ma, si capisce, non potrebbe reintegrarsi completamente con loro poiché questi non sarebbero mai in grado di apprezzare la sua preminente sapienza. Il reduce, in teoria, dovrebbe accontentarsi di osservare tristemente e passivamente la tragica condizione dei suoi simili — destinato a rimanere appartato, in forza della stessa sapienza.

A molti potrà sembrare arbitraria l'affermazione di un rapporto ideologico tra questo episodio della *Repubblica* e certi aspetti de *Il Fu Mattia Pascal*; tuttavia, nel romanzo pirandelliano è possibile stabilire numerose situazioni che concorrono a creare un'atmosfera analoga a quella che prevale nell'allegoria della caverna. Mi riferisco soprattutto a quelle situazioni dove Mattia Pascal si trova a combattere con la propria ombra, essendo quasi ossessionato da essa. A un certo punto, per esempio, la riconosce come l'unico compagno attendibile, l'unica realtà che intuisce, e commenta tra sé: "siamo io e l'ombra mia sulla terra."[16] Altrove, non gli risulta di distinguere tra la sua identità di Adriano Meis e l'identità ormai scartata di Mattia Pascal e, perciò, si lamenta con queste parole: "Chi era piú ombra di noi due? io o lei? Due ombre! Là, là, per terra; e ciascuno poteva passarci sopra: schiacciarmi la testa, schiacciarmi il cuore: e io zitto, l'ombra zitta." (p. 198) Tali meditazioni sulla natura sfuggevole e diafana degli oggetti percepiti richiamano, in modo abbastanza decisivo, sia le ombre viste dai prigionieri di Platone, sia le speculazioni dell'eroe svincolato. Attribuire alle ombre sulla parete della spelonca tratti o qualità umane è pressapoco quel che Adriano Meis fa quando sembra incapace di separare forme reali da forme immaginarie: "Ma aveva un cuore quell'ombra e non poteva amare . . . era la testa di un ombra non l'ombra di una testa" (p. 198).

Inoltre c'è l'intero episodio dell'operazione all'occhio che costringe Adriano Meis a rimanere per quaranta giorni con gli occhi bendati. Durante questo periodo, ovviamente, la sua percezione viene severamente ristretta mentre si trova in oscurità totale. In tale condizione scambia facilmente impressioni sensorie per la realtà. Quando Meis recupera la vista al termine della convalescenza egli si conquista anche la capacità di differenziare tra i due diversi atti conoscitivi: quello rigorosamente limitato e l'altro illuminato. L'uso che Pirandello fa del motivo della finestra e della luce che la finestra immette o non immette nella stanza di Adriano Meis ricrea in gran parte la condizione di penombra vigente all'interno della caverna platonica sia durante il periodo del confinamento di tutti gli individui che durante il momento dell'emancipazione del singolo. Riporto qui le osservazioni di Meis stesso in proposito dove prima si riconosce come "quel povero me che se ne era stato con le finestre chiuse e aveva fatto di tutto per alleviarsi la noia smaniosa della prigionia," (p. 185) poi si identifica come "quell'altro me che aveva aperto le finestre e si destava alla luce del giorno, accigliato, severo, impetuoso" (p. 185). Sembra valido sostenere che l'alternanza pirandelliana di metafore di luce e buio, le quali sogliono simboleggiare la dualità sapienza-igno-

ranza nella condizione esistenziale del personaggio, insieme con gli accenni al confinamento tramite le parole "prigionia" e "occhi bendati" corrispondano bene alle circostanze descritte da Platone.[17]

L'indicazione che sembra piú persuasivamente avallare l'affinità tra il romanzo e la metafora platonica è l'intera discussione sollevata da Anselmo Paleari in merito al funzionamento del cosiddetto lanternino che ogni individuo dovrebbe portare dentro di sé.[18] Secondo l'astrusa teoria del Paleari (e indirettamente di Pirandello) questo lanternino fornisce l'illuminazione necessaria per potere discernere il bene dal male (imsomma per la sapienza) e, tragicamente, per identificare i limiti della nostra visione, ovvero della nostra coscienza. È interessante notare che la luce che la lanterna emette è il mezzo che rende visibili gli oggetti che circondano l'individuo, come il lume del fuoco nella spelonca di Platone rende visibili le ombre degli oggetti che si proiettano sul muro. Poi, come sostiene Paleari, la luce del lanternino vale come stimolo a contemplare il buio misterioso e terrificante che si estende al di là della zona immediatamente illuminata. Dice il buon Paleari: "proietta tutt'intorno a noi un cerchio piú o meno ampio di luce, di là dal quale è l'ombra nera, l'ombra paurosa" (p. 161). Tale fenomeno trova un'analogia plausibile all'interno della caverna allegorica dove il fuoco rischiara soltanto zone specifiche lasciando limitrofi angoli tenebrosi spaventosi.[19]

Tutte le vicende menzionate finora, con la loro particolare enfasi sul lume come veicolo di conoscenza e sulle tenebre come immagini o, meglio, deformazioni di oggetti concreti che restano, a quanto pare, invisibili e ignoti, tendono a predisporre il romanzo pirandelliano a una preliminare interpretazione in chiave platonica (ristretta, si capisce, alle implicazioni dell'allegoria della caverna). Segue che, quando si accetta, per principio, la possibilità dell'esistenza di una comparabilità tra il romanzo di Pirandello e l'allegoria di Platone, un'analisi piú ampia rivela un parallelismo ancora piú particolareggiato. Tanto è vero che ciascuna delle tre tappe distinte del tragitto intrapreso dal prigioniero-filosofo di Platone viene applicata e riccamente elaborata ne *Il Fu Mattia Pascal*.

Passiamo ad esaminare l'importanza dell'apparente suicidio di Mattia Pascal nella gora del mulino Stia. Con questa circostanza straordinaria, il protagonista prende coscienza della propria condizione esistenziale. La vita incomincia a sembrargli un carcere da cui gli preme evadere. Intanto, senza quello strano equivoco del suicidio, non sarebbe mai diventato conscio del proprio confinamento, e, come l'umanità che popola la spelonca immaginaria di

Platone, sarebbe stato costretto a osservare la realtà apparente senza mai metterne in dubbio la validità. Insomma, l'erronea identificazione del cadavere in fondo alla gora rappresenta la molla che aziona oppure sprigiona l'attività investigativa di Mattia Pascal. Ne consegue che fatti puramente coincidentali suscitano in Pascal un'improvvisa percezione della singolarità del momento: "intravidi in un baleno . . . la mia liberazione, la libertà, una vita nuova" (p. 77). Immediatamente, Mattia Pascal diventa capace di apprezzare la differenza che intercorre tra la sua posizione di pensatore libero e la posizione chiusa in cui i suoi familiari e conoscenti continuano a logorarsi. La citazione che qui riporto esprime proprio tale accorgimento: "La Fortuna mi aveva sciolto di ogni intreccio . . . reso spettatore della briga in cui gli altri si dibattevano" (p. 88).

Non dovrebbe sfuggirci, in base a ciò, la netta corrispondenza tra Mattia Pascal in questo momento cruciale eppure ipotetico e il prigioniero selezionato da Platone per essere emancipato affinché possa istruirsi. Come il filosofo privilegiato di Platone conduce, per cosí dire, una doppia vita (cioè quella che precede e quella che segue l'intervento autoriale che effettua la sua emancipazione) cosí Mattia Pascal conduce un'esistenza prima del suicidio e un'altra dopo; la distinzione si rende esplicita nella seguente osservazione di Pascal: "posso dire non solo di aver vissuto due vite, ma di essere stato due uomini" (p. 85).

In conclusione, l'apparente suicidio di Mattia Pascal è la contingenza che mette in libertà l'eroe; è l'ipotesi per cui egli si sente "sciolto da ogni legame" (p. 84). È importante notare qui che il termine "legame" che Pirandello stesso preferisce in questo contesto, non si riferisce soltanto a legami di famiglia e alle responsabilità da cui il protagonista si crede svincolato ma, in senso piú largo, alle rigide presupposizioni che caratterizzano la sua esistenza fino allora — presupposizioni che hanno l'effetto di ridurre l'ambiente in cui si muove all'unica, indisputabile realtà. Si può quindi opinare che Mattia Pascal, prima del suo apparente suicidio, insieme con la moglie Romilda, la vedova Pescatore e gli altri componenti della comunità di Miragno, si trovino nelle precise condizioni in cui si trova l'umanità universale di Platone — ognuno intento a fissare lo sguardo sulle ombre speciose che si muovono davanti a loro senza mai metterne in dubbio la concretezza. Infatti il rapimento è talmente assoluto da precludere la pur minima traccia di scetticismo riguardo la natura di quel che vedono. Per questo motivo, i superstiti del suicida Pascal non dubitano l'autenticità dell'identificazione del cadavere — per tutti è un

fatto incontestabile come sono appunto le ombre che ballano sullo schermo preparato all'interno della caverna di Platone.

Proseguendo su questa linea di interpretazione, anche la gente che incontra Adriano Meis, l'*alter ego* di Mattia Pascal, fa parte ugualmente di questo raggruppamento di uomini che sono prigionieri delle apparenze — forse in maniera ancora piú ironica dato che Meis stesso è un'identità fittizia o, come Meis suole identificarsi: "un'ombra d'uomo." Certo, Anselmo Paleari, Adriana Paleari, Silvia Caporale e gli altri membri della famiglia romana di Adriano Meis (costretti come sono a trattare con un fantasma) sono gli equivalenti dell'umanità di Platone, legata e forzata a contemplare solo le immagini indirette di oggetti concreti che rimangono segreti a tutti eccetto all'individuo prescelto a simboleggiare il filosofo che si sposta verso il sicuro terreno della sapienza assoluta, possibile secondo gli schemi dell'allegoria solo fuori del contesto meschino della spelonca. E in ciò, ritengo, si verifica il combaciamento delle vicende romanzesche con la prima fase dell'allegoria platonica, or ora segnalata.

Prendendo il treno per Roma, Mattia Pascal compie la sua evasione dalla schiavitù dell'ignoranza e inizia a subire un radicale processo d'istruzione simile a quello che subisce il prigioniero-filosofo di Platone nella seconda fase dell'allegoria. Mattia Pascal assume l'identità di Adriano Meis e lentamente impara a identificare, come parte della sua istruzione, la vera natura della libertà e lo dichiara cosí: "cominciavo a penetrare . . . i confini di questa mia libertà" (p. 124). Poi, in una serie di incontri altamente istruttivi, Meis si accorge progressivamente della precarietà della sua posizione di "voyeur": "la mia libertà — dice — che a principio m'era apparsa senza limiti, ne aveva purtroppo nella scarsezza del mio denaro" (p. 186). Apprende anche che le convenzioni sociali, quando vengono sottoposte a un'analisi penetrante, si rivelano come paradossi: cioè opprimono la volontà e lo spirito di chi vorrebbe vivere senza restrizioni e, nello stesso tempo, forniscono protezione e altri benefici. Di questo, Adriano Meis diviene acutamente consapevole quando, per esempio, non può denunziare il furto dei suoi soldi dicendo tra sé: "E io? che potevo fare io? Denunziarlo? E come . . . Io non potevo far niente" (p. 193). Come conseguenza di ciò, Meis è costretto a concedere che fuori delle arbitrarie convenzioni sociali non si può vivere in maniera pratica: "Io ero fuori di ogni legge — si lamenta — Chi ero io? Nessuno! Non esistevo io per la legge" (p. 193). Alla fine, l'eroe pirandelliano deve confessare che il suo viaggio verso la luce, per cosí dire, lo conduce alla conoscenza di un fatto inevitabile: "che la

vita che m'ero veduto dinanzi libera, libera, libera, non fosse in fondo che un'illusione" (p. 189).

Ritengo che costatazioni come questa rappresentino veri e propri stadi nell'evoluzione intellettuale che trovano il loro equivalente nella seconda fase dell'allegoria platonica — quella, cioè, in cui il prigioniero messo in libertà ha occasione di osservare il fuoco e, dopo un breve periodo di adattamento, può vedere chiaramente la differenza tra gli oggetti proiettati sul muro e i "veri" oggetti trasportati lungo la stradetta che separa il fuoco dal muro; in altri termini, tramite il fenomeno dell'illuminazione metaforica il filosofo giunge alla conclusione che c'è una sostanziale differenza tra la realtà immutabile e l'apparenza fluttuante — proprio quello che riesce a scoprire Adriano Meis.

Rimane da discutere la terza e ultima fase dell'allegoria — la fase che presenta, come già si è notato, il rientro del filosofo nella caverna; questo serve per dare sostanza all' opinione platonica che il filosofo dovrebbe ridiscendere dalle altezze della sapienza astratta per immedesimarsi nel mondo concreto e partecipare alla complessiva lotta per la consapevolezza; insomma, per applicare la sua saggezza in un ambiente pratico, istruendo i compagni. Anche Mattia Pascal, illuminato per mezzo delle avventure che ha attraversato sotto la maschera di Adriano Meis, il filosofo, rimpatria a Miragno nel tentativo di riprendersi la vecchia identità e il vecchio posto in mezzo ai prigionieri delle illusioni. La sapienza che ha acquisito riguardante la natura precaria del vero e l'inattendibilità del giudizio umano lo trasforma in alieno, un forestiero che nessuno riconosce. Difficilmente riesce ad aprire un dialogo con i parenti del villaggio poiché questi sono rimasti sempre chiusi nella spelonca delle loro impressioni immutabili. A mio avviso, questo è il motivo per cui Pascal non è capace di ricuperare il suo convenzionale ruolo di marito e genero — come, poi, il filosofo prodigo di Platone, rientrando nella spelonca incontrerebbe innumerevoli ostacoli se cercasse veramente di convincere i suoi compagni di quanto siano arbitrarie le loro sacre credenze. Perciò, Mattia Pascal, alla fine, deve ammettere che il filosofo, colui che pretenderebbe di potersi sciogliere dai legami del soggettivismo per contemplare le Idee, rischia l'isolamento e l'esilio proprio da quella società che propone di educare. Eligio Pellegrinotto, il collega di Mattia Pascal alla biblioteca di Miragno, intuisce proprio questa tragica situazione e ne ammonisce Pascal con queste parole: "fuori della legge e fuori di quelle particolarità liete o tristi che siano, per cui noi siamo noi, caro signor Pascal, non è possibile vivere" (p. 249).

Come si è visto, quindi, si può costruire una difesa abbastanza convincente a favore dell'applicabilità della favola platonica nel romanzo *Il Fu Mattia Pascal*. Il confronto cosí elaborato permette anche di delineare la trattazione del tutto particolare che un romanziere come Pirandello può fare di un postulato filosofico. Laddove l'allegoria serve a Platone fondamentalmente come una esemplificazione o, meglio, una delucidazione di un segmento della sua dottrina delle Idee e della sua universale teoria dell'istruzione, gli aspetti indicati del romanzo servono a Pirandello a mettere in rilievo lo sfogo catartico che provoca nel pensatore l'acquisizione di ogni dose di sapienza. In un certo modo, Pirandello istituisce una nuova forma di conflitto drammatico: quello della sensibilità poetica che urta contro la chiaroveggenza razionale. In altre parole, attraverso il suo eroe, Mattia Pascal, Pirandello indaga l'enigmatica natura della coscienza umana, ma soltanto per cogliere la devastante angoscia e solitudine che la ricerca suscita nella mente dell'indagatore. (È quella drammaticità insita nel noto "sentimento del contrario"). La formulazione di un dogma sistematico o coerente assume importanza secondaria — ma vitale nondimeno. Un'analisi attenta dei momenti lirici dell'odissea di Mattia Pascal dovrebbe confermare quanto Pirandello sia interessato alla drammaticità sprigionata da una disposizione filosofeggiante. Infatti, piú Mattia Pascal viaggia, piú scopre la precarietà dei rapporti umani e piú soffre a causa delle scoperte. Per esempio, l'intuizione riflessiva viene quasi sempre accompagnata, nel testo, da espressioni di solitudine; Meis spesso si lamenta come segue: "io potevo avere solamente relazioni superficiali, permettermi solo co' miei simili un breve scambio di parole aliene" (p. 107). Avendo abbandonato la figura di Mattia Pascal, la quale rimane scolpita nella mente degli abitanti di Miragno, Adriano Meis si accorge di dover pagare caro il gran privilegio dell'istruzione: "condannato — si dice — a non avere un amico" (p. 106).

Osservazioni come le precedenti non fanno parte dell'allegoria della caverna siccome il prigioniero-filosofo di Platone non ha vita inquantoché è una metafora, ossia una pura animazione del fenomeno intellettuale. Per questo motivo, Platone elabora direttamente la sua teoria senza interessarsi alle implicazioni psicologiche del processo. Il prigioniero di Pirandello, Adriano Meis, invece, è una creatura vivente, presa nella circostanza imbarazzante di chi denuncia a sé e al lettore l'opprimente pessimismo che risulta dalla contemplazione della propria condizione esistenziale. La sua paura, quindi, è piú importante del concetto e Meis lo ammette asserendo: "mi sentivo paurosamente sciolto dalla vita, superstite di me stesso, sperduto in attesa di vivere oltre la

morte" (p. 79). A causa di ciò, *Il Fu Mattia Pascal* è ricco di soliloqui in cui il protagonista ripetutamente confessa il suo smarrimento e la sua solitudine con battute come "mi sentivo sperduto" (p. 108) oppure "la solitudine mi riusciva ormai insopportabile" (p. 130). Il filosofo pirandelliano rimane limitato dalle emozioni; vale a dire Mattia Pascal non trascende il suo orrore e il suo senso d'inesistenza per analizzare la validità delle sue intuizioni e formulare un sistema ideologico — solo soffre a causa della consapevolezza che egli rimarrà per sempre fuori della caverna delle realtà convenzionali: "sarei sempre un forestiere" — borbotta — "forestiere della vita: Adriano Meis" (p. 102).

Il punto culminante di questo ragionamento è da trovarsi nella conclusione del romanzo dove Mattia Pascal proclama che l'unica certezza che egli conosca è quella di essere il fu Mattia Pascal. Il commento non costituisce una lucida, scolastica formulazione filosofica, ma piuttosto una protesta di disperazione e frustrazione di fronte a una premessa filosofica. È il grido d'angoscia, l'esclamazione, il gemito flebile che Pirandello s'impegna a raffigurare; la riflessione che li precede gli è d'interesse solo in quanto è lo stimolo che provoca la risposta drammatica. Il filosofo, in senso stretto, preferisce reprimerli, disinfettare il corpo, per isolare il puro pensiero.

Il Fu Mattia Pascal pertanto è significativo non soltanto perché introduce la tematica che Pirandello riprende e amplifica magistralmente nella produzione teatrale ma, soprattutto, perché fissa i capisaldi dell'estetica pirandelliana mettendo a fuoco la funzione che vi svolgerà la materia filosofica. In altre parole, benché abbia creato ritratti piú commoventi dell'umanità sofferente [in *Cosí è (se vi pare)* e in *Enrico IV*], Pirandello riesce ad affermare nel romanzo la scelta artistica rappresentando ciò che A. Vicari chiamava "cerebralismo . . . gravitante di dolore."[20] Pare valido ritenere che le opere che escono dopo *Il Fu Mattia Pascal* sono un approfondimento o raffinamento del principio che definisce la situazione drammatica pirandelliana come quella dell'intellettuale che oppone le sue emozioni all'enigma del vero e dell'assoluto. Questo principio, che è la base teorica per molta della notissima tematica pirandelliana, è, a mio parere, la drammatizzazione dell'allegoria platonica di cui sopra e come tale determina l'inevitabile confluenza di filosofia e poesia che è diventata il marchio distintivo dell'arte del Nostro.

Proprio per tali motivi ritengo sia possibile affermare che l'elemento filosofico in Pirandello è molto piú di quel prodotto marginale dell'attività propriamente artistica che ritiene il Clark: "Any elements of existentialism or of any other philosophical scheme

which might be discerned in his work are by-products as far as his artistic intentions are concerned." [21] Piuttosto, la relazione che intercorre fra fantasia e filosofia in Pirandello è come la relazione che esiste tra la materia e la forma oppure tra l'essenza e l'esistenza. È possibile distinguerle, ma non è possible separarle.

Brock University

NOTE

* Una versione abbreviata di questo saggio è stata presentata al congresso delle "Learned Societies," Halifax 20 maggio 1981.

1 D. Vittorini, *The Modern Italian Novel* (New York: Russel and Russel, 1967), p. 137.

2 D. Radcliffe-Umstead, *The Mirror of Our Anguish* (London: Associated University Press, 1978), p. 65, 75, 112; E. Villa, *Dinamica narrativa di Luigi Pirandello* (Padova: Liviana, 1976), p. 11; G. Munafò in *Conoscere Pirandello* (Firenze: Le Monnier, 1979), p. 34 parla brevemente del rapporto Pirandello-Kierkegaard; A. Tilgher in *Studi sul teatro contemporaneo* (Roma: Libreria di Scienze, 1928), pp. 196-248, attribuisce l'opposizione pirandelliana Vita-Forma alle idee di Bergson e di Schopenhauer; E. Mazzali in *Luigi Pirandello* (Firenze: La Nuova Italia, 1979), p. 18 oppone lo slancio creativo del Bergson alla frantumazione del reale che Pirandello descrive.

3 P. Passeri, "Luigi Pirandello e la filosofia esistenziale," *Città di Vita*, XVIII (1962), 176-86.

4 H.C. Clark, "Existentialism and Pirandello's *Sei Personaggi*," *Italica*, XLIII (1966), 276-84.

5 G. Gullace, "Pirandello e l'esistenzialismo," *Forum Italicum*, I (1967), 267-78.

6 G. Lanza, "Pirandello e Sartre," *L'Osservatore Politico Letterario*, VII (1961), 59-62.

7 V. Passeri Pignoni, "Il pensiero filosofico di Luigi Pirandello," *Sapienza*, 20 (1967), 477-502. In questo saggio si alternano commenti generali come "Si raccolgono nel pensiero pirandelliano tutti i motivi di crisi che le filosofie del secolo, psicanalisi, esistenzialismo, marxismo, pragmatismo . . . " e commenti piú espliciti come quello in cui afferma un rapporto tra esistenzialismo sartriano e la pirandelliana coscienza di scegliere il proprio destino.

8 A.L. De Castris, "Il problema di Pirandello dalla filosofia alla storia," *Rassegna della Letteratura Italiana*, LXVI (1962), 63-80.

9 P. Cudini, "*Il Fu Mattia Pascal*: dalle fonti chiamissiane e zoliane alla nuova struttura narrativa di Pirandello," *Belfagor*, 26 (1971), 702-13.

10 Ibid.

11 E. Villa, cit. p. 86.

12 D. Vittorini, cit. p. 153.

13 U. Cantoro, *Luigi Pirandello e il problema della personalità* (Bologna: Nicola Ugo Gallo, 1959), p. 75.

14 *The Great Dialogues of Plato*, trans. by W.H.D. Rouse (New York: New American Library, 1956), p. 312.

15 Ibid., p. 315.

16 L. Pirandello, *Il Fu Mattia Pascal* (Milano: Mondadori, 1969), p. 131. Tutte le altre citazioni dal romanzo saranno indicate in parentesi nel testo.

17 Questa idea viene poi ripresa da Radcliffe-Umstead, p. 190.

18 A. Illiano offre un'interessantissima notizia sulla presenza di elementi teofisici nel romanzo pirandelliano in "Pirandello and Theosophy," *Modern Drama*, 20 (1976), 341-50.

19 A. Vicari, in "I miti di Luigi Pirandello," *Italica*, XLIV (1967), 28-40, preferisce attribuire ai citati commenti di Paleari-Pirandello un significato pascoliano — chiamando Paleari un "Pascoli alla rovescia."
20 Ibid., p. 30.
21 H.C. Clark, p. 276.

Reading Italian "Readers": a review article

Claudia Persi Haines

Looking through the titles and the prefaces of most Italian "readers" one has the impression that the main concern of their editors or authors is to disguise "prescribed reading" as "pleasure reading."[1] As a result, in most cases, the "readers" end up by providing neither the particular "prescription" that the students need, nor the motivation that might lead to pleasure, and thus provide the incentive for further reading for pleasure. Were Italian "readers" to deliver what their titles and prefaces seem to promise, "self-motivated pleasure reading," they would provide us with a formidable strategy to solve the problems of literacy, to say nothing of the problems of teaching Italian as a second language.

The process of acquisition of literacy in L1 (the acquisition of an "inner voice"), and the process of acquisition of L2 (the acquisition of an "inner second voice") no doubt have a lot in common. As yet, however, the acquisition of the impulse, or motivation to read, either in L1 or L2 acquisitors, has not been studied in such a way as to allow researchers in either field to formulate any well-grounded epistemology.

We know that the more we read, the more we read; and the more we read, the better we write. Until, however, we are able to describe, single out, test the components that determine the compulsion to read for pleasure (which is probably one of the necessary components in the process of acquiring both the "feel for writing" and the "feel for language, or languages"), such knowledge will be considered a mere assumption, or, worse, a trivial commonplace.

Does prescribed reading generate pleasure reading? Or do motivation, pleasure, generate reading?

Researchers investigating the process of reading have extensively described the interactions and transactions between the reader and the text; researchers investigating the process of writing have described the interactions and the transactions between the writer and the text. But it is the latter, the intricate pattern of writing (the motivation, the pleasure of writing) which research is bringing to the surface first, more rapidly and more intuitively

than the intricate pattern of reading (the motivation, the pleasure of reading). We are still a long way from an understanding of reading, especially in second languages. Moreover, while the process of investigation in strategies for teaching writing is often similar, and parallel to modern research currents in second language teaching, the two lines of research in reading, both in L1 and L2 — though sharing a common ground for speculation — do not often intersect or feed on each other in the same way. It is through *reading*, though, that S.D. Krashen has provisionally bridged the two fields of research in the acquisition of written discourse, and in second language acquisition. Since Krashen's theory is familiar to every researcher in both fields, I will limit my reference to his work, to his "Reading Hypothesis."

According to Krashen's "Fundamental Principle," people acquire competence in a second language when they get "comprehensible input," and according to his "Reading Hypothesis," people acquire the competence to write in their own language through the "input" which is provided by self-motivated pleasure reading. In Krashen's "Reading Hypothesis" input leads to competence in written discourse, while practice and instruction — more specifically in planning and revision — provide, or might provide, improvement in the performance.[2] Since Krashen's "Reading Hypothesis" stems from, and is parallel to, his second language acquisition hypothesis, he provides not only extensive, supporting evidence in both fields of investigation, but also persuasively joins both hypotheses by means of one solid yet flexible link: *comprehensible input*.

Krashen's "Reading Hypothesis" — not a provocative invention, but a very sensible re-invention — suggests an endless series of speculations. For the sake of brevity, I will limit myself only to one, one that will allow me to go back to "readers," and — more specifically — to Italian "readers." Leaving aside the investigations of the term "pleasure reading," and its implications, I wish to speculate on the term "comprehensible." If we accept the assumption that acquiring competence in second language is similar to acquiring competence in writing, and the further assumption that one of the main components of both processes of acquisition is *comprehensible input*, then it follows that *reading* — a component which is present in both processes of acquisition — must be *comprehensible*. The extracts which find their way into "readers" and anthologies are too often not comprehensible, and, as H.G. Widdowson has observed, the questions and exercises which are supposed to make them comprehensible too often do not help:

I have tried, on odd occasions, to answer comprehension questions of the kind that are current in language teaching textbooks (and that I have been responsible for producing myself from time to time), and have found the experience a chastening one. I perform very badly indeed. This must be either because I do not know how to read properly, which I am reluctant to admit, or because the questions are just not relevant to proper reading, because they do not involve the learner in the necessary process of interaction, which provides the heuristic means to an epistemological purpose. The second is, I think, the more likely explanation.[3]

Legere, then, is not just *intelligere* (to identify words by separating them, or to identify the meaning, the proper meaning within the context), but *legere* — and here Krashen *docet* — is *comprehendere* (an all-embracing deeper process than *intelligere*). The "comprehension" of a text, therefore, is provided by interaction at two levels: the interaction between the text and the reading exercises, which, in turn, stimulates the interaction between the students, as readers, and the text to be read.

How should "readers" be designed in order to offer "comprehensible input"? What do their authors need to do to ask "comprehension questions" that are relevant to what Widdowson calls "proper reading"? How can they involve the readers in the necessary process of interaction, or indicate an approach to reading that will make it possible for them to participate in a "reading event"? One could answer that almost any reading passage, if "read" by a "comprehending" teacher, should provide students with "comprehensible input," by means of a comprehensive series of "comprehension" exercises. But it is too easy to throw all the responsibility onto the intuitions of an imaginary ideal teacher. If the editors and authors of "readers" propose their works as heuristic means to an epistemological purpose, they should identify their audience, and the place of reading in the acquisition of language by that audience, before they choose the texts and design the exercises. A "reader" should be designed according to the students' age, their level of linguistic competence, their needs, and their goals; its reading exercises should indicate how "to read" a particular text, according to whichever skill the "reading" is meant to enhance, according to which aim the "reading" purports to achieve.[4] Reading may be exploring literary texts (i.e. to improve students' reading competence and writing ability, by exposing them to various kinds of texts, and by suggesting a wide range of literary stances); as well, reading may be exploring documents of everyday life (i.e. to indicate to students how to decode the language of ads, labels, the various sections of a newspaper, or a magazine). Reading may be used as a means to develop

oral skill, as well as a means to acquire written discourse, or to identify the vast range of linguistic registers. Whatever the needs, the goals, the means to achieve them, the business of a "reader" is to guide and stimulate the interaction, the transaction between the texts and the reading audience; in other words, to provide "comprehensible input" by making the reader-text interaction comprehensible, and therefore the text relevant to the reader.

With these criteria in mind, three Italian "readers" that have been and are being adopted as textbooks in Italian courses, both at high school and university level, might be examined.

Tempi Moderni[5] purports to fulfil the need for "interesting material, since the study of Italian has increased nationally at all levels." Who is supposed to "read" the short stories by Buzzati, Campanile, Castellaneta, Guareschi, Berto, Moravia, Calvino, Saviane, Sciascia, and the playlets by Ginzburg and Fo? The material — undoubtedly interesting — is intended, according to the preface, for students in "intermediate, advanced, and conversation courses," but also has been tested by the author with her "first year students who thoroughly enjoyed reading unabridged material, and experienced a true sense of accomplishment." Such a "reader" inevitably ends up by proposing a vast gamut of goals (and related exercises) ranging from "class discussion" to "exercises in conversation, oral and written composition, the use of idioms, and new vocabulary," together with grammar exercises "that are provided . . . in order to review specific points, such as conjugation of verbs, the use of verb tenses, the use of prepositions, and so on." The same "reader" provides biographical sketches of the authors whose stories are grouped together in order "to facilitate comprehension both of the language and of the author's work."[6] The stories, predictably, "are arranged according to increasing difficulty of language and syntax." A brief analysis of the first text proposed by *Tempi Moderni* will illustrate how Chelotti Burney expects to serve the needs of such a multifaceted reading audience, and how she aims at fulfilling their varied range of goals. The author, Dino Buzzati, is introduced as a writer whose world is "realistico-stregonesco dominato dall'assurdo, dal quotidiano al fantascientifico." The text, *La Torre*, glossed in the margin (four Italian synonyms, and seventeen English translations), is narrated by a first-person narrator who is disposed of — in the first comprehension question — as the protagonist. After the twelve comprehension questions — indicating a point-by-point précis, and requiring the reader not so much to read *into* the text as to read *at* it — there follows a series of topics for either discussion *or* composition (one of which is: "Discuss the possibility

that ghosts do exist"); two exercises on the use of words (one on idiomatic expressions, though only two out of five are idiomatic expressions; and one on synonyms and antonyms with a group of twelve words, five of which have already been either translated or explained); and three cloze exercises which imply a mixed array of possible choices which are not clearly defined. The format and the prescription do not vary at all throughout the anthology, apart from the increasing length of the reading passages, and their increasing difficulty — according to the author — of language and syntax. What is lost, in *Tempi Moderni*, is the *reading* of the texts; what is forgotten — given the multiplicity of aims, and a potential reading audience that, in the author's intention, is supposed to be competent at so many disparate levels — is a propaedeutical approach. Chelotti Burney's "reading," as it is illustrated by her exercises, does not suggest any interaction and transaction between the reader and the text, between the reader and the writer; in other words, the texts that she proposes to read, and the way she suggests to read them, do not elicit an appropriate response, if any response at all. *Tempi Moderni* is an artificial "reader"; it lacks authenticity, authenticity considered:

> . . . not as a quality residing in instances of language but as a quality which is bestowed upon them, created by the response of the receiver. Authenticity in this view is a function of the interaction between the reader/hearer and the text which incorporates the intention of the writer/speaker. We do not recognize authenticity as something there, waiting to be noticed, we realize it in the act of interpretation.[7]

It is the business of the "reader" to elicit the receiver's response, by indicating the interaction between the reader and the text, the transaction between the reader and the writer through the text. Only then will reading become an authentic reading event, and the text disclose its comprehensible input. If the texts in a "reader" are to be used for pre-reading, while-reading, post-reading exercises that have little, or nothing to do with the texts, the "reader" is not a "reader." It is for this reason that *Tempi Moderni* fails as a "reader."

A Quattr'Occhi[8] is a "cultural reader designed to develop both reading skills and cross-cultural understanding through meaningful, personal communication." The authors believe that "reading selections relating the target language to topics of human and cultural interest will not only foster growth in linguistic proficiency but also broaden students' experience, encouraging new dimensions of thought." *A Quattr'Occhi*, specifically designed for beginning college and intermediate high school students of Italian, is

divided into three parts and "sequenced according to levels of linguistic difficulties." The "most novel feature" is the section of *Attività;* their objective is "to provide for self-expression through structured opportunities for personal communication . . . [they] are not meant to be prescriptive but rather suggestive." So far, according to the preface, this "reader" assumes a more restricted reading audience, and a more limited — though not less ambitious — range of goals than *Tempi Moderni;* it also definitely focuses on reading as a means to develop oral competence, and it openly embraces the principles of communicative language teaching, verging on *suggestopaedia,* and "individual" syllabus designing. It addresses the individual student, in fact, by exhorting enthusiastically "it is possible for you to use your initiative and benefit from the reader on your own," after stating "the text has been designed for you, with your individual needs, interests, and goals in mind." Because it does identify a particular kind of reading audience, and the place of reading in the process of language acquisition, *A Quattr'Occhi* manages, in part, to deliver what it promises in its preface. It fails, though, to provide the first step for "self-expression through structured opportunities for personal communication," by failing to suggest any interaction between the students and the text. Since it is the "reading selections" that are the basis for the "reader," one wonders why some of the *Attività* consist in comprehension questions, and true/or false questions, that either require the students just to parrot the information contained in the text, or to point out what is so obviously "true" in contrast with something which is so preposterously "false." Though many of the activities and games will amuse the students while they (perhaps) acquire the ability to communicate, many exercises (such as the one asking them to make meaningful sentences from the elements given, using the correct forms of the verbs and supplying articles when necessary) will bore them, at the same time betraying one of the principles of the "reader": "This is not a set of grammar exercises or drills." If there is an appeal to cognition, it is disguised, it is brought into the "reader" surreptitiously; it is never suggested as a viable strategy. In abiding by the principles advocated by notional-syllabus designers, the authors of *A Quattr'Occhi* focus their attention on "items," not "strategies," but "notional isolates" as Widdowson would call them:

> The notional syllabus is being developed at a time when linguistic interest has shifted to communicative properties of language, when meaning has moved to the centre of the stage with speech acts, presuppositions, case categories, conversational implicatures, and what have you, all dan-

cing attendance. It looks as if linguists have now decided that language is "really" communication. As before, the syllabus designer follows the fashion. . . . The focus of attention in the notional syllabus, then, is on items, not strategies, or components of discourse, nor the process of its creation, and in this respect it does not differ essentially from the structural syllabus, which also deals in items and components. In both cases what is missing is an appeal to cognition, to the language processing ability of the learner . . . what is important for the learner is not to know what correlations are common between certain forms and functions, but how such correlations and innumerable others can be established and interpreted in the actual business of communicative interaction.[9]

As *Tempi Moderni* fails to indicate an approach to reading that will make it possible for the potential reader to interact with the text, so *A Quattr'Occhi* too often fails to indicate strategies for communicative interaction. Since *A Quattr'Occhi* purports "to develop cross-cultural understanding . . . and broaden students' experience, encouraging new dimensions of thought," it also deserves to be assessed as "a cultural reader." *A Quattr'Occhi* can be forgiven for being plagued with misprints, with unclear, unidiomatic use of the language, and cultural inaccuracies;[10] it can even be forgiven for selecting more than fifty per cent of the reading material from *Grazia*, though one wonders whether a cultural Canadian "reader" would ever represent Canadian culture, were thirteen out of its twenty-three reading passages adaptations from *Chatelaine*. *A Quattr'Occhi* might be censured, though, for perpetrating the usual, trite misrepresentation of Italy, Italians, Italian culture. Because it promises its readers assistance in "gaining insights into the ways people and cultures resemble each other and how they differ," this "cultural reader" starts with a chart of some typical Italian gestures (the first being a typical "Wha'd' you' wann' ah"! Italian gesture), and, towards the end, asks the students to select, from a cliché-ridden list of multiple choices, the attributes of the typical Italian, as he is perceived by foreigners.

The third and last "reader" that I will examine, *L'Italia racconta*,[11] is an anthology designed as "un invito alla lettura," and, as such, aims to stimulate the students "alla lettura di altri scritti e a invogliarlo a conoscere altri scrittori italiani." *L'Italia racconta* is a "reader," then, whose main goal is to elicit pleasure reading. In order "to ease the reading process and to make reading more pleasant," the authors have "glossed the most difficult words in the margin"; in order to stimulate the students to further their reading they "have given a biographical sketch for each author whose texts are included in the reader." The needs and the goals of an unspecified audience (we know only that the reader is supposedly "young") are not indicated; "it is up to the teachers to de-

termine their students' level of competence before they choose a text." The texts — chosen "according to Italian regions, and not according to increasing difficulty" — are followed by three kinds of exercises that are meant "to verify comprehension," "to stimulate class discussion," and "to introduce the students to the *elemento ludico*" (Mollica's well known principle of *docere dilectando*). As in *Tempi Moderni*, the biographical sketches which supposedly introduce the authors are usually mere collections of facts, dates, titles. Normally they contain no critical or explanatory notes on the writer's work. Moreover, when they do, one wonders how much they will help readers in their approach to the text. That on Buzzati, for instance:

> Buzzati crea spesso con giochi di pura fantasia intrecci e drammi, situazioni e vicende che adescano l'immaginazione per la genialità degli svolgimenti e, senza cadere nel *giallo*, intesse trame che hanno spesso l'intensità allucinante di un racconto di Edgar Allan Poe. Il suo mondo letterario è bilanciato, quindi, tra magia e realtà, fra favola e allegoria in una vasta tematica che abbraccia il tempo, il dolore, la solitudine dell'uomo oppresso da un terrore cosmico.[12]

One might have the impression that, since there are no pre-reading exercises, this sort of critical introduction is meant to prepare the reader to meet with the text. How would the "young reader" — who has just been asked to "trace a map of Veneto" in the same introductory page — interact with the text? Will he not be baffled in sorting out the intricacies of that critical note? How will he sort out the elements of "time, grief, solitude" of the man "who is oppressed by a cosmic sense of terror," when he is asked to answer the first comprehension question, which uncunningly identifies the first-person narrator of *La giacca stregata* with Buzzati himself?

The tracing of the map — which has just been mentioned — is part of the rather tenuous "geographical theme" of this "reader." Apart from a few exceptions (Marotta, Rea, Sciascia, Deledda), the texts bear no contextual relationship with the regions where the writers were born, nor do they contain any reference to the social, cultural, milieu of that particular geographical ambience that might have influenced their writings. The "geographical connection" is, in most cases, totally irrelevant as far as the grouping, and the reading, of the texts is concerned. The notion that regions might be an excuse to introduce the students to the geographical, cultural variations of Italy is quickly dismissed. The few data (surface in square miles, borders, names of cities) introducing the writers according to the regions where they were born do not add

any interesting or stimulating piece of information. This leaves us with the bare texts, and the reading exercises. Since the aim of *L'Italia racconta* is to "encourage students to read, and to stimulate them to read more works by the same author," it should provide the motivation that might lead to pleasure, and thus provide the incentive for further reading for pleasure. Does *L'Italia racconta* fulfil its ambitious goal? We can start reading this "reader" from the glosses. It is through the glosses of a text, after all, that we detect the intentions of the authors or the editors of a "reader." Misguidedly, in this case, Mollica and Convertini use them instead of while-reading exercises. The fact that they are too many, that they are too often translations, that they are almost never consistent with what might be considered a basic level of linguistic competence, is also due to the authors' inability to refer to an identifiable group of readers. The authors do not cross-reference the glossary, which is generously, yet haphazardly, sprinkled in the margins, in footnotes, and at the end of the "reader." They lean on English translations, even, too often, for cognates; they tend to obfuscate the meaning of words and idioms by paraphrasing them unclearly. Of the three kinds of exercises that follow the texts, the first — based on comprehension — is supposedly closer to what, in the authors' intentions, must be the "reading." The reader, though, is often required, rather than to interact with the text, to interact with, or guess, the authors' cryptic interpretation of the text. This kind of meta-comprehension exercises might be challenging, yet it is hardly conducive to pleasure reading.[13] In trying them, I found — to say it with Widdowson — that I perform very badly indeed.

The series of exercises designed "to stimulate class conversation" often seem to be designed to increase, rather than decrease, the students' affective filter, both for the choice of topics,[14] and for the ambiguity of the directions.[15] The authors indicate — and they are not the only ones among designers of "readers" — that questions can be indifferently used for both class discussion and written composition. What is worse, these questions are called "reading" of the text.

Gradually, in *L'Italia racconta*, the exercises drift away from the texts; Mollica's *elemento ludico*, the cross-word puzzles, the cryptograms, are fun, yet many of them are too easy (for the students who are supposedly competent to read the texts in the "reader"), and some of them are too difficult (when they imply the kind of general knowledge with which students in general, even at university level, are not equipped). As with many other Italian "readers," the main fault of *L'Italia racconta* is, first, the misconception

of the reading process, and of the "proper reading of the texts." The failure to provide interaction between the reading audience and the texts, in this case, is also compounded by the total lack of a well-defined group of readers, and, as a consequence, of awareness of their needs and their goals. Inevitably, it also fails to achieve its goal, that is to stimulate pleasure in reading and further pleasure for reading. On the other hand, the failure of *L'Italia racconta* helps us to reach some provisional conclusions.

When "readers" (and, for that matter, Italian "readers"), provide highly sophisticated, "prescribed" reading, they will elicit *pleasure in reading* from the student audience for which they are intended. Texts that are fitted out with propaedeutic reading exercises must inevitably imply the notion of "prescribed" reading. It is only when the prescription is sensitive, comprehensible, intelligent, that the transaction between the reading audience and the texts can be established, and pleasure can be derived. Through the heuristic means that we gradually test and prescribe, our students will acquire and develop their own sense of "self-motivated pleasure reading," and we can define an epistemological process of reading.

Carleton University

NOTES

1 The term *pleasure reading* seems, by convention, to indicate the reading one does by choice, as opposed to *prescribed reading*, which is reading that is required or assigned. Pleasure, or delight, therefore, appears never to be derived from readings designated for a particular purpose, as a prescription to the reader-as-patient. Pleasure reading does not necessarily involve *the habit of reading*, nor the distinction between *readers* and *non-readers*. Pleasure reading does not postulate an *epistemology of pleasure* in reading, since pleasure varies from reader to reader, and readings that generate pleasure cover an infinite gamut of choices. What might be worth some attention is the definition *pleasure reading* in itself, a term that investigators of the processes of reading and writing often use. If reading is such an important component of the acquisition of literacy, and of the acquisition of a second language, it follows that reading must be required, assigned, *prescribed*, during the process of acquisition. Prescribed readings and reading strategies are the contents of "readers," yet pleasure in reading is, by implication, generated only by reading beyond, or beside, "readers." The task of any "reader" is to indicate how to read, in order that reading may give pleasure; so that readers can establish an ongoing commitment to reading. The full exploration of the text, the transaction in which readers assume an active role, is what gives pleasure in reading. In this case, then, *prescribed reading* implies the pursuit of *pleasure*. *Pleasure in reading* might be the term we want to use for both pleasure reading, and prescribed reading, to define what — in more rarified, and sensual terms — R. Barthes calls *le plaisir du texte* ["il y aurait — paraît-il — une mystique du texte. Tout l'effort consiste, au contraire, à matérialiser le plaisir du texte, à faire du texte *un objet de plaisir comme les autres.*" *Le plaisir du texte*, (Paris: Editions du Seuil, 1973), p. 93].

2 S.D. Krashen, "The Role of Input (Reading) and Instruction in Developing Writing Ability," a paper presented at the International Congress of Applied Linguistics (AILA), Lund, Sweden, August 1981.

3 H.G. Widdowson, "The Process and Purpose of Reading," *Explorations in Applied Linguistics* (London: Oxford University Press, 1979), p. 181.

4 In "Reading in the Foreign Language Teaching Program" [reprinted in *Reading in a Second Language*, Mackay, Barkman, and Jordan (eds.) (Rowley, Mass.: Newbury House, 1979), pp. 97-98], S. Been identifies two lines along which the teaching of reading should be conducted: a) "reading for language, as one of the means of teaching the language," and b) "reading for meaning." The first one should include such activities as reading aloud, teaching new vocabulary before presenting a reading passage, and literal comprehension questions. The "reading for meaning" should include — according to Been — at least two elements: *contextual support* (i.e. pre-reading exercises), and *cues* (meant to lead readers into the understanding of the text, even though they do not understand every word in the text). It seems that at least in two of the three "readers" that have been examined here, the "reading for language" is mainly focused on translations in the margin; and that "reading for meaning" is *tested* — usually by means of "comprehension" questions — rather than *taught*. Reading in a second language is a process that inevitably involves both reading and general language instruction. A "reader" should foster independence in reading, and that independence can be achieved only through intelligent reading strategies.

5 A. Chelotti Burney, *Tempi Moderni*, (New York, Toronto: CBS College Publishing, 1982).

6 Rather than introductory biographical sketches, a "reader" of this kind should provide *contextual support* questions, or pre-reading exercises, in order to stimulate students to search for general, and/or specific information in the text. There should also be *while-reading* exercises related to topics in a paragraph, and *post-reading* exercises related to the themes of the short stories. Reading strategies should include the development of both *extensive reading* — reading in order to get information from the text (skimming and scanning), or efferent reading — and *intensive reading*. Though it is not the purpose of this article to refer to the several taxonomies of reading skills, nor to postulate a new taxonomy as an alternative to all the strategies suggested in these three "readers," a reference to "reading skills training," as it is approached in the secondary school English syllabus, might be of some use. It is intensive reading that elicits a fuller transaction with, and comprehension of, the text, since it is intensive reading that focuses on the close examination of the text. According to J. Munby ("Teaching Intensive Reading Skills," in *Reading in a Second Language*, cit., pp. 143-44), most questions used in order to train the skills involved in "reading for exact information, reading for implied meaning, projective reading, reading for gist, reading for required information," belong to one of the following categories: "a) *plain sense* (i.e. mainly factual, exact, surface meanings); b) *implications* (i.e. inference, deduced information, emotional suggestions, figurative usage, etc.); c) *relationships of thought* (i.e. between sentences/paragraphs, summarizing); d) *projective* (i.e. questions where the answers require integration of data from the text with the pupil's own knowledge and/or experience)." One additional category — which can be described as *"grammatical relationships"* — involves questions that require "a response to grammatical signals (e.g. structural words, word order for emphasis, subordination, relationship of time and tense)." An English "reader" — F. Dubin, E. Olshtain, *Reading by All Means* (Reading, Mass., Don Mills, etc.: Addison-Wesley, 1981) — may also be suggested as an illustration of reading strategies that can be adapted for "readers" of other languages. The fact that in this article and in its notes most references to both literature on "reading" and "readers" deal with material concerned with the acquisition of literacy in English, and of English as a second language, reiterates, once more that a) the two parallel fields of investigation on the acquisiton of literacy and of a second lan-

guage have much in common, and b) that foreign or second language teaching (other than English) would benefit from a closer examination of the heuristic means proposed by TESL and TOEFL.

7 H.G. Widdowson, "The Authenticity of Language Data," cit., p. 165.

8 S.J. Sholl, A.E. Bianco, and D. Vigo-Glod, *A Quattr'Occhi* (New York, San Francisco, Toronto and London: Holt Rinehart and Winston, 1980).

9 H.G. Widdowson, "Notional Syllabuses," cit., p. 249.

10 A few examples will illustrate the authors' more than awkward use of both Italian and English: "Molti considerano i gesti un linguaggio a sé. Possono variare da persona a persona e da una cultura all'altra. Non soltanto gli Italiani parlano con le mani! Però è gente molto espressiva" (p. 3); and "Comprate l'apposito gettone o verificate di avere moneta," as part of an exercise for which the directions are as follows: "To know how to make a telephone call, number the following steps in the correct sequence. Check your order with the key" (p. 14). As for cultural inaccuracies: from "le capitali delle regioni" (p. 37); to an exercise about springtime: "It is springtime and animals are looking for their mates. Help them by matching up the male and female of each species," in which the walrus cannot help but mate with a seal (p. 24), to the way Dante is handled in a *nota culturale*: "Because of a controversy with the Pope, Dante was eventually condemned to eternal exile from his beloved city" (p. 34).

11 A. Mollica, and A. Convertini, *L'Italia racconta* (Toronto: Copp Clark Pitman, 1979).

12 A. Mollica, and A. Convertini, cit., p. 27.

13 It seems to be obvious to most investigators of the process of reading, and to designers of reading strategies, that *comprehension questions* should be focused on *helping* readers to understand, rather than on *finding out* whether readers have understood the text or not. To that purpose cloze exercises, free-response, and multiple choice questions should be used instead of series of literal or "meta-comprehension" questions at the end of the reading passages. In setting up *cloze exercises*, words should not be eliminated arbitrarily (and the purpose of the exercise should not be made that of locating the missing word in the reading passage, and copying it *verbatim*). Cloze procedure should be used to help with the reading and therefore should suggest a re-wording of it by means of paraphrasing, synonyms, antonyms, and careful deletions [for an illustration, see R.A. Hunt, "Toward a Process Intervention Model in Literature Teaching," in *College English*, vol. 44, N. 4 (April 1982)]. *Free-response questions* — that appeal to the conceptual ability and to the sensitivity of readers — should leave room for interpretation, rather than ask for the "correct answer." *Multiple choice questions* should be devised according to the main areas of comprehension errors, which should then be exemplified by subtle distractors, (see J. Munby, "Teaching Intensive Reading Skills," cit., p. 146). *Background knowledge and conceptual ability* play an important part in the process of reading. Awareness of these factors stresses, once more, the necessity of identifying age, background, level of linguistic competence, needs, and goals of the reading audience before designing a "reader." (For the relationship between background knowledge and reading strategies, see: J. Coady, "A Psycholinguistic Model of the TESL Reader," in *Reading in a Second Language*, cit., pp. 5-12). See also C. Harrison, T. Dolan, "Reading Comprehension, a Psychological Viewpoint," ibid., pp. 13-23; and R. MacKay, "Teaching the Information-Gathering Skills," ibid., pp. 79-90.

14 A few examples of topics suggested by Mollica and Convertini might give an idea of the questions that usually follow a text: "Credi nell'occultismo? Rendi la ragione della tua risposta" (p. 34); "Di chi sei geloso-a? Perché" (p. 12); "Esprimi un tuo giudizio circa il significato storico-culturale espresso nelle citazioni seguenti tratte dal testo" (Pavese's "Si Parva Licet," a playlet about Adam and Eve): 1) "E dimentichi troppo sovente che sei stata fatta per tenermi compagnia" (Adam to Eve); 2) "Non dimenticare, Adamo, che ti è stata conferita, all'atto della creazione, una certa autorità sulla tua compagna" (God

to Adam); 3) "Mi allontano solamente perché, se tu mi vedessi continuamente, ti stancheresti di me" (Eve to Adam) (p. 12).

15 As for the ambiguity of the directions, this example will suffice: "*Parliamone insieme . . . Svolgi oralmente* e in breve uno dei seguenti *temi*" (p. 25).

MARVIN B. BECKER, *Medieval Italy: Constraints and Creativity.* Bloomington: Indiana University Press, 1981. Pp. 242.

Marvin Becker's *Medieval Italy* is the latest entry in the increasingly sophisticated enterprise to explicate the remarkable phenomenon of the Italian Renaissance. As in his earlier, two-volume study, *Florence in Transition,* and his numerous articles on individual themes, Becker has identified the development of a mentalité, a set of psychological conditions, as the central element in understanding how the world was changed in Italy, sometime around 1300, from something recognizably "Medieval" to something clearly Renaissance. Specifically, in this case, the author steps back into Medieval Italy to investigate the seeds of that new Renaissance psychology and discovers that "what emerged in the eleventh and twelfth centuries was a change of mentality" (178). Charting that change and identifying its causes and effects constitutes Becker's study.

The operative aspect of this change is identified by Becker with the emergence of a sophisticated system of public and private credit and the attendant abstract bonds among the merchant citizens of the Italian communes. In other words, this single example — the rise of credit and funded public debts — implies a new psychological as well as a new social and economic order.

The factors that supported and permitted this shift from an early Medieval, or "archaic," world in which ties and relationships were literal and ritualistic were many and complex. In religion, the change was closely associated with the rise of movements of popular piety (some heretical) and the new mendicant religious orders, especially the Franciscans. God ceased to be a great chieftain to be propitiated by gift-giving and formal ritual; He became a partner in the experience of the urban lay merchant: "religion followed the exchange system in many of its particulars" (6). Consequently, the so often noted invocation "To God and My Profit" that appeared in the account ledgers of the merchants of the late Middle Ages and Renaissance takes on a new significance, a deeper meaning in our attempts to enter the mind-set of that society.

Similarly, the renewed emphasis on the spiritual experience of the layman encouraged them to see themselves as sharers in Christ's suffering and passion, resulting in the formation of lay confraternities and flagellant societies. Also, this new religious impulse manifested itself civicly in the new patterns of public charity and bequests in which Christ's love for mankind was shared through the feeding, clothing and succouring of His poor in the community. The bonds that allowed merchants to establish the psychological preconditions for a credit economy and the abstract ties of affective and communal interdependence also helped form that critical aspect of the Renaissance in Florence: the *vita civile.*

This shift in religious orientation away from the ritualistic, gift-giving practices of the early Middle Ages led to a decline in the literalness of man's relations with God and His fellows. The Italian urban layman accepted a greater degree of personal spiritual responsibility for himself and his community; he became more active in civic good works, initially founding hospitals, providing dowries for poor girls or performing corporal acts of charity through a confraternity, and, eventually, by extension taking part in the civic life of the commune, contributing to the public purse, establishing the *Monte delle Doti* and recognizing the existence of the greatest of all abstractions, the State. Ritual survived to be sure (cf. R. Trexler's *Public Life in Renaissance Florence*), but in a more institutionalized, vestigial way. The new "animating myth" of the urban layman was active participation and shared experience.

Implied also in this psychological revolution is a greater sense of physical and social security. Life became less precarious; hence, confidence in the future permitted men to speculate on future gains, to accept the idea that society can be changed or improved over time, and to recognize that causes have effects that are if not predictable at least possible.

Obviously, these developments greatly affected the citizen's response to his city and his material and spiritual economy. However, it also profoundly affected his personal sense of self; and the manifestations of this confidence were soon exhibited everywhere in new literary models, in art and in architecture. The role of the *consorteria* declined in favour of the more immediate family. The lives of common men and women of the urban laity took on a greater importance to the detriment of the rural knightly classes. Laymen more often were made saints, governments increasingly became a shared responsibility, credit became a form of societal glue rather than merely usury or exploitation.

It should be evident, then, that Marvin Becker's book is stimulating and provocative. It attempts to confront those areas outside traditional history that all scholars recognize as significant while still not floating into the fantasy world of psycho-history. For such a study there are no reliable sources, only lines to be read between and motives to be reconstructed. Intellectual history of this kind is surely the most difficult; but it is equally rewarding in offering tentative suggestions about the mentalité of a period in which some concept of a collective psychology is a critical element in its definition, even its self-definition.

There are times when the reader would prefer more substance, clearer, more concrete examples, fewer words and more tangible facts. Also, there are occasions when the repetitions — in some cases almost identical passages (cf. pp. 139 and 148 on Joachim of Fiore) — detract from the analysis and imply poor editing. However, as a stimulant to thought the book is admirable and its flaws result more from the nature of the questions under investigation than from the author's judgement.

KENNETH R. BARTLETT
University of Toronto

SERGIO MARIA GILARDINO. *La scuola romantica. La tradizione ossianica nella poesia dell'Alfieri, del Foscolo e del Leopardi.* Ravenna: Longo Editore, 1982. Pp. 149.

As Gilardino points out, Italian criticism has concentrated on the Ossian-Cesarotti rather than on Macpherson's text, because it was this translation that influenced Italian poets and critics. Macpherson is sometimes curiously faithful to the letter of his Celtic originals, but, more often, periphrastic, and he frequently invents outright. Gilardino sets out to discover how much of the atmosphere, the characters, the conflict and the stylistic features which had so great an effect in Romantic literature sprang from Macpherson's own fertile imagination and how much came from the original poetry: to establish whether certain ferments stemmed from the general spiritual restlessness in the later eighteenth century or whether they were much older, coeval with the traditional Latin and Greek sources for which an attractive and authoritative alternative was being sought. Gilardino's ambitious object is to investigate the original Celtic poetry, Macpherson's adaptation of it, the nature of the modifications introduced by Cesarotti and, finally, the origin and nature of the influence exerted by this phenomenon on Alfieri, Foscolo and Leopardi. Though his space is limited, he succeeds in presenting a coherent and informative picture.

After examining Celtic civilization and literature, Gilardino points out that the Gaelic language was in decline and its civilization in danger of extinction. Macpherson's "discovery" of ancient texts brought him the enthusiastic support of his learned Edinburgh friends who were anxious to assert and have a basis for their national consciousness. Thus the effect of the Ossianic poems, though always very great, differed in various countries, notably in Scotland and Ireland.

Gilardino traces the development of Macpherson from his two youthful poems in the English classical tradition, but with stylistic anticipations of Ossian, his contacts at Edinburgh, the publication in 1760 of his Ossianic *Fragments* and the motives by which he was animated. If Ossian was indispensable for Scottish prestige and national culture, then Macpherson was performing a vital function. In Europe, *Ossian* introduced such new elements as raw nature, Nordic scenarios, fog, storms and nocturnal landscapes, as well as "the joy of grief," such as the beloved weeping over the tomb of the hero. Gilardino mentions various studies and evaluations of Macpherson's *Ossian* and, by an informative comparison, indicates its relationship to some original texts.

After pointing out that Cesarotti, Le Tourneur in France and Denis in Austria welcomed Ossian because they were conscious of the need for renewal and a return to nature and that their work was revolutionary not only in regard to their own literatures but to Macpherson's *Ossian* itself, Gilardino turns to Italy. Cesarotti realized the inadequacy of the Italian language for the new demands posed by translations from European literatures within the context of a general literary and social crisis. His task was thus more difficult. His translation exemplified how much a simplified Arcadia and a marked desire for renewal could do to put Italian poetry in step with the new times. It is significant that his translation pleased both modernists and conservatives and that he was admitted to Arcadia in 1785.

It would not be possible to follow in detail Gilardino's pages on Cesarotti's mediation and his views on Macpherson's *Ossian* which he regarded as authentic. As throughout his book, Gilardino points out the significance of the Ossianic dispute and Cesarotti's part therein in the general framework of a human crisis which could be resolved only with the acceptance of a new feeling and outlook on life and with the art that would be called Romantic.

Cesarotti "transported" English prose into Italian verse. Among the points that emerge from Gilardino's comparison of passages in the two authors are the syntactical changes with genitives, for example, moved to the beginning of sentences, Cesarotti's treatment of Macpherson's double adjectives, his blunting of the tenseness in favour of a sentimental touch, especially in regard to women characters for whom he uses adjectives more in accord with Metastasian sensibility but who foreshadow the gloomy heroines of full and late Romanticism. Cesarotti introduces a theatrical element by his inclusion of dialogues and his use of shorter metres than the hendecasyllable — which is itself used in an original way — for the singing of a ballad or the telling of a story by a character.

The final chapter of the book deals with the form and content of Cesarotti's *Ossian* in the poetry of Alfieri, Foscolo and Leopardi, but first Gilardino shows how the Romantic situation in Ossian of the poet alone before the sun or moon and the theme of the perishing of the universe itself — even if the drama of the poet is episodic rather than central — is softened by Cesarotti, though the figure of nature lost in the distance is a prelude to the greatest Romantic poetry, including Leopardi. For the three Italian poets, Gilardino examines their relation with Cesarotti himself, their comments on his *Ossian* and its influence on their own work. Alfieri found a language and tragic element, Foscolo also praised the novelty of language. There were three stages in Foscolo's work in its relationship to Ossian: the youthful poems which include more numerous but superficial traces, the works of transition, for example, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, and of his maturity, that is, *I Sepolcri*, in which are occasional correspondences in images, objects and adjectives. Foscolo eventually rejects the Ossianic isolation and titanism of the poet, since, for him, the nature of man can be observed only in society.

Leopardi saw *Ossian* as being outside the tradition and history of Greece and Rome. In this poetry, the individual is not set against life in general, that is, the "nullità e noia" which the moderns found endemic. On the other hand, Ossianic melancholy is not tempered with the power of joy, as in Homer, Virgil and Petrarch. Leopardi praised Cesarotti's translation and realized its effect upon poetry. The element of nature, says Gilardino, is the Ossianic feature that most affected Leopardi's lyric emotion. A similar situation exists in *La quiete dopo la tempesta* and the *Songs of Selma*. Leopardi also uses the Ossianic dialogue with the moon. Another common element is the poet's thought that solitude is reflected in the things surrounding him, e.g. *Il passero solitario*. There are, of course, also contrasts between the two writers. Leopardi concentrates on the person, Ossian on things, without Leopardi's spiritual drama. The latter's poetry is based on a meditated and dolorous conception of the universe, which is fundamental, not episodic. As Gilardino justly observes, *Ossian* was one of a number of points of departure for Leopardi, which he transformed in his immortal poetic expression.

Gilardino has produced a book useful both for the facts expressed and for the deep understanding of the human and critical atmosphere of the time. The examination of Macpherson's own contribution fills a gap in Italian criticism.

S. BERNARD CHANDLER
University of Toronto

Prezzolini: Un secolo di attività. Lettere inedite e bibliografia di tutte le opere, compilata da Francesca Pino Pingolini, a cura di Margherita Marchione. Milano: Rusconi, 1982. Pp. 156.

Margherita Marchione's first intention was to prepare a complete bibliography of the works of Giuseppe Prezzolini to honour him on his 100th birthday. But she decided later to enlarge the scope of her volume with the inclusion of 25 hitherto unpublished letters, mostly autobiographical in content. The editor realized that the letters do not present a finished portrait of Prezzolini's many-sided character but do, indeed, throw light on the least known period of Prezzolini's life, the years between 1926 and 1981, spent briefly in Paris, at length in the United States, followed by retirement on the Amalfi coast and finally in Lugano.

Prezzolini's letter of 28 June 1926 to Margherita Sarfatti, author of *Dux*, a biography, to some extent clarifies the relationship between the critic and Mussolini. Though he had once invited Mussolini to write a review for *La Voce* and had been impressed with his energetic style, Prezzolini maintained that he did not agree with the policies of Fascism or of its leader. In a letter written some months later, in November, Prezzolini pleaded with Mussolini to release Renzo Rendi, a political prisoner, who had served 6 years of a 12 year prison term for plotting against the Fascist regime.

Prezzolini's letters to colleagues picture a man hard at work on a number of projects, rarely satisfied with the results of his labours. He was disappointed, for example, that his 4-volume *Repertorio bibliografico della storia e della critica della letteratura italiana dal 1902 al 1932*, still considered a standard reference work, failed to attract Croce's notice. Prezzolini, refusing to write for Curzio Malaparte, founder in 1937 of *Prospettive*, argued that he was too used to writing for the layman in plain language which would not be acceptable for a learned journal.

In a letter to Giovanni Papini, written 5 July 1945 from Columbia University, but never mailed, Prezzolini states that he will never return to Italy, not because the country has been devastated by war and was now torn by political strife, but because Italians, who are charming as individuals, lack a social consciousness, concerned as they are solely with their own affairs. Two letters to Emilio Cecchi of 1946 and 1949 reveal the business-like attitude occasionally assumed by Prezzolini who expected to be paid in full for his work for publishers or newspapers. This was not the case with his friends. Prezzolini complains in a letter to Enrico Falqui, who had dedicated a special number of the *Fiera letteraria* to him, that the newspaper *Tempo* wanted Prezzolini to write some articles on Canada. The editors did not realize that Canada was much larger than the United

States when they offered to pay his expenses for a 3 day visit. Prezzolini refused the offer.

Almost 80 years old, Prezzolini tells Ardengo Soffici in a letter penned in 1961 that he now views their youthful achievements with skepticism, concluding that at *La Voce* they in no way influenced the course of history. Reflections on the second world war occupy more than half of a letter in 1965 to Dino Grandi, a key figure in the deposition of Mussolini in 1943. The same frank tone pervades a letter to Giorgio Amendola in 1975 in which he describes his happy working relationship with the publisher Longanesi and *Il Borghese* where he was permitted to write with the utmost freedom. Two letters are addressed to Margherita Marchione and relate how in 1962 Prezzolini and his wife spend their time in retirement at Vietri sul mare, near Salerno, and later in 1981 in Lugano, alone, ill and without friends. Prezzolini tells her that he must continue to work, despite his age, and that he has just undertaken to write 8 articles a month.

Margherita Marchione was a student of Prezzolini's in the late 1950s. He directed her doctoral thesis at Columbia University on Clemente Rebora, which was later published as a book in 1960. Sister Margherita was the subject of an article of 28 July 1957 in *Il Resto del Carlino* by her teacher who then noted her fine aptitude for scholarship.

The bibliography compiled by Francesca Pino Pongolini composes the second half of the book which contains a list of editions, anthologies, manuals, translations, reprints, new editions and prefaces by Prezzolini together with his other contributions. The bibliography is a valuable guide to the work of Prezzolini who supplied the compiler with useful information on numerous entries.

JULIUS A. MOLINARO
University of Toronto

ALFREDO OBERTELLO. *Chiavari l'altr'ieri*. Milano: Res Editrice, 1981. Pp. 115.

Chi ha finora seguito il cammino narrativo, silenzioso ed eletto, di Alfredo Obertello, potrebbe trovare in queste pagine su Chiavari una sintesi in chiave musicale delle tipiche componenti dello scrittore. Ritorna ancor qui, in forma per altro piú sfumata, quella vena machiettistico-umana che era dominante nei *Frati minori* (Vallecchi, 1955). Nella cerchia della vita conventuale venivano colti, di quei frati, oltre alla salda radice morale, gli aspetti singolari, talvolta un po' bizzarri con tratti incisivi, da bulino, ma mai caricaturali, sí che le figure rimanevano sempre incorporate nella atmosfera spirituale del convento.

Con "L'oro che è cibo" (*Vita e Pensiero*, 1957) la porta del convento si apre sul paese che è anche il mondo. Ritroviamo ancora il rifinimento del quadretto, la scrittura ricercata ed appuntita; si introducono simpatiche figure locali (il Pigna, Bacciollu, Geppe), variazioni familiari o note di cronaca quotidiana; nulladimeno si sfoltiscono i primi piani, la visione si apre su piú ampi spazi poetici e profondamente umani. Pagine come quelle de *Il signor Attilio* costituiscono un felice e profondo punto di con-

giuntura tra il colore popolare e locale da una parte, e la piú vasta esperienza umana dall'altra. *Chiavari l'altr'ieri* sembra raccogliere e proiettare ancor piú lontanamente le esperienze di vita dello scrittore. Già dalle prime pagine rileviamo un timbro di spiccata qualità musicale:

Chiavari *ab initio et ante saecula* è sempre stata un sito che non puoi pensare Dio se l'abbia riveduto o corretto pentendosi della prima creazione. Dentro il suo bel rettangolo — colli e mare i due lati lunghi, Entella e Grazie i due corti —, al centro sta il raccordo in piano: ovvero l'abitato sta, l'altr'ieri stava, con gli orti ai due estremi, di lungo, d'anno in anno sempre piú diminuendo come certe sonate a fine. Il tutto tracciato su rigature-guida di fondo: le strade da oriente a occidente, e i loro tagli trasversali. Case in linea fitte, raccolte in un cuore, ma per l'appunto le membra via via dipanate ancor di lungo, però passin passino, con prudenza, assaggiando il solido e fornendolo di bei raccordi e concertate proporzioni. Fuori classe, piú audace, smarginava in colle e in piano qualche villa il cui assetto facoltoso e indipendente aveva quasi l'aria di chiedere scusa agli orti e agli oliveti; e tuttavia li sbalzava snobbandoli con giardini preclusi, fiori e piante rare, vialetti ghiaiosi, grazie d'Arcadia.

A oriente e a occidente, partendo dalle gole dei colli, tagliavano il piano diritti al mare i due corsi d'acqua Entella e Rupinaro: largo il primo come un Po commisurato alla piana di Chiavari, stretto come una coda di topo il secondo. Era quest'ultimo, salvo qualche soprassalto di piena, quasi sempre un lungo dormiveglia di fanghiglia e zanzare. . . . (p. 9).

E per visione e per cadenze ritmiche, non esiteremo a riagganciare queste pagine alla piú pura tradizione manzoniana, ma come risciacquata in rivi increspati di immagini originali e immediate.

Chiavari la circonvallavano d'ogn'intorno gli olivi, tranne la parte del mare e dell'Entella che solcava l'ampio seno di colli distesi fino al monte Capenardo sull'oriente; ma piú che dividerli li univa come un filo di labbra unisce due parti di un viso. In tal modo d'aria e di tempo quegli olivi avevano l'andamento infoltito di soave grigio con lamine d'argento quale un abito molleggiato su fiorente donna, mai scollato se non proprio in qualche tratto. Erano tratti a vista, qualche casa, qualche villa, ma soprattutto qualche chiesina con la facciatina e il campaniluzzo sporti con un vezzo di nascondimenti: un seno, un capezzolo, un ruba occhi; e poi ancora olivi. Viottole salivano amene non troppo tortuose per pigliar di petto e di sorpresa quei tratti; donde la vista era piena su Chiavari, come chi toglie da un'altezza non a picco ma declive la bella nel suo alveo, di lungo, di largo. . . . (p. 17)

Su questo paesaggio si muovono i personaggi, non piú come individui, primi attori, ma come coro. Attore principale è semmai il rapporto umano, l'intesa — dichiarata o sottesa — tra Chiavari e i suoi abitanti, tra cui spicca nulladimeno la variopinta categoria dei preti:

Di loro ce n'erano di tutte le cotte: chi mezzo crudi perché venivano dai monti o dalle valli lontane, chi a mezzo bollore perché venivano dai lidi e dai colli all'intorno, chi a bollor fatto perché gorgogliavano nella pentola infra mura. Li distinguevi dal passo e dal tratto: selvatico i primi, fronda e insalata i secondi, i terzi un tappeto. Fra questi ultimi notavi poi distintamente i monsignori di curia e d'Orto come portanti seco di continuo, i primi l'ombra della mitria, i secondi l'ermellino che indossavano in coro. I non residenti venivano e partivano a tutte le ore del giorno su carrozzelle tranvaietti corriere o a piedi, dipendeva dalla lontananza. Qualcuno in bicicletta. Piovevano dai monti, dai colli, dalle valli della diocesi come da un gran noce, vento o non vento, piovon giú naturalmente le cocche per un

tarlo o il bacchio. . . . I residenti invece, non dovendo viaggiare se non entro mura, avevano un portamento di ceri chi diritto in fiammella equanime di cera molle intorno intorno solo qualche sbavo, chi un po' incline con piú fiamma e cascata laterale, chi storto con fiammone a piú sperpero. In tal modo erano l'alba l'aurora il tramonto come le api. . . . (p. 61)

Si arriva, in breve, a toccare il polso di Chiavari, che è poi il suo cuore, ma è una Chiavari in cui, alla fine, ogni lettore può identificarsi e identificare i propri luoghi.

Oltre che per il significato umano-poetico, *Chiavari l'altr'ieri* va segnalato tra le multiformi e sperimentali prove d'oggigiorno, come una tra le poche, valide testimonianze della prosa d'arte.

ANTONIO ALESSIO
McMaster University

ALTHEA CARAVACCI REYNOLDS e ARGENTINA BRUNETTI
Teatro Prosa Poesia Saratoga: Amna Libri & Co. Pp. 163.

According to the authors' preface, this second-year anthology is meant to be "innovative," and "fully instructive and engaging to the reader."

Though the choice of texts is very good, the use that the authors make of the texts leaves something to be desired. If by innovation we expect reading strategies designed to guide the readers through the exploration of literary texts, and if by instruction and engagement (or pleasure in reading), we expect this anthology to suggest propaedeutic techniques that would induce the readers to experience an autonomous transaction with the text, then *Teatro Prosa Poesia* is not innovative, nor instructive, nor engaging.

This anthology repeats — though with some variations — the same, unfortunate mistakes that so many "readers" have been, so far, perpetrating. What is missing, again, is the concentration on the reading process, and, therefore, on a propaedeutic approach to reading. What the anthology lacks, is the link between the text and the readers. The potential readers, not otherwise specified than as students "at the intermediate level of study," are not clearly identified in the minds of the authors, nor are their level of linguistic competence, their needs, their goals. As a result, the conversation exercises are not "reading" exercises; the glosses are mere English translations in the margin rather than useful cues into the reading; the topics related to the texts are meant to be used for both written and conversation exercises; the comprehension exercises are the usual, cryptic, meta-comprehension questions that seem to be designed to confuse the readers rather than to englighten them.

The anthology is divided into three sections, as the title indicates. The first, *Teatro* — the "theatrical genre" being chosen by the authors because it "spans the entire complex of audio-lingual-visual-graphic approach to language study" — contains two one-act plays. Introduced by a theatre glossary (which lacks terms such as *regista, sipario, scenografo*), and provided with biographical sketches of the playwrights (Pirandello and Fo), the section is clearly designed to invite role playing (interviews with the

characters), and even acting (of scenes, of the entire play, on stage, in class, on video-tape). No exercise in this section, however, stimulates the "reading" of the plays, nor are questions such as "Quale filosofia pirandelliana scaturisce da quest'opera?" at the end of the *Lumie di Sicilia*, at all justifiable. The unfortunate Pirandello is also plagued with blunders concerning his work. *La favola del figlio cambiato* becomes one of his "poesie piú note"; while *Si gira "Giustino Roncella"* (sic) turns into one of his "romanzi piú famosi."

Still approximately in tune with the communicative language teaching approach are the exercises in the *Prosa* section. Not all the passages in the short stories, though — the designers of this anthology should be warned — lend themselves to be recreated as dialogues. The most obvious example is a particular incident in N. Ginzburg's *Casa al mare*: ". . . mi baciò. Anch'io la baciai. Non potevo reagire. Mi pareva di amare quella donna come lei mi amava, e coprivo di baci appassionati il suo corpo. L'indomani mattina svegliandomi, ero cosí fiacco . . ." where the students are required to provide "un dialogo . . . della scena d'amore tra Wilma e il narratore." A graphic approach to language teaching, perhaps, in the use of a passage that otherwise leaves to the readers' imagination the only night that "Wilma e il narratore" had decided to spend in bed.

While the *Teatro* and the *Prosa* sections contain throughout the same formula of "esercizi di lessico" (i.e. idiomatic expressions and synonyms), and of "esercizi di grammatica" (verb conjugations and use of tenses), the *Poesia* section deals only with questions paraphrasing the texts, and eliciting student-interpretation. Here, again, the readers are expected to read into the poems without any effective guidance. To conclude the poetry readings, ten general questions are meant to induce the students to re-explore the previous texts. Unfortunately not all the questions are pertinent. Readers — and reviewers alike — are left wondering, for instance, about any "idee . . . inerenti al cambiamento delle stagioni" in Palazzeschi's *Chi sono*, or in Saba's *La gatta*. Neither poem contains any reference to seasonal changes.

An eighteen-page *Vocabolario scelto* concludes the anthology.

CLAUDIA PERSI HAINES
Carleton University

SERGIO ADORNI and KAREN PRIMORAC. *English Grammar for Students of Italian*. Ann Arbor, Mich.: Olivia and Hill, 1982. Pp. 189.

The various kinds of grammatical rules used in pedagogical grammars are designed with the purpose in mind of helping the learner assimilate some aspect of target language structure. However, many such rules never quite accomplish this purpose because of flaws in their design. Basic to pedagogical rule-construction is the criterion of intelligibility. A rule is intelligible when it can convey all the essential features of a structural point or pattern in such a way that a learner can easily understand and apply the point or pattern. For students of high school, college and university age, the intelligibility of a rule is normally increased if it is for-

mulated "contrastively"; i.e., if it makes reference to an isomorphic area of target language structure, taking advantage of what the learner already knows. As experience has continually pointed out, this feature of rule design will almost always activate associational mechanisms in the learner which tend to be mnemonically beneficial to the learning process.

In *English Grammar for Students of Italian,* Adorni and Primorac have written what is, at least in this reviewer's opinion, perhaps the best collection currently available of Italian pedagogical rules for English-speaking learners. Despite its title, this book is an intelligently written contrastive reference grammar of Italian. As such, it can be used to supplement and enrich existing instructional manuals; and it will undoubtedly clear up many of those points of grammar and usage which seem to cause difficulties perpetually in Italian language courses.

Although it uses the conventional terminology of beginning texts, it expands the normal *modus operandi* of grammar books by adding an intrinsic visual dimension (charts, graphs, etc.) based on the graphic devices of scientific linguistics. This will inevitably enhance the intelligibility of a grammatical rule. The book contains 48 chapters of grammatical topics. Each chapter can be easily related to any textbook in a direct way because the vocabulary used in the model words, phrases and sentences is of the type that textbooks usually incorporate into their lexical repertoire. The rules are usually based on some insight derived from scientific linguistics. For example, in their description of active and passive sentences the authors adopt a "transformational" perspective. A sentence such as *Il giornale è letto da Giovanni* (p. 105) is derived from the corresponding active sentence *Giovanni legge il giornale* by means of a transformation mechanism which changes the position of subject and object, inserts the auxiliary verb *essere* and the past participle of the verb, adds the agent preposition *da,* and makes the past participle agree with the subject. This derivational process is not only explained in words, but shown visually by lines and arrows at the appropriate points so that the learner can "see" what is involved.

In sum, this book is, to the best of our knowledge, the only Italian reference grammar written for English-speaking students. It treats the morphology and syntax of Italian in an intelligible, contrastive way that is easily accessible to most students. It is a book that is to be highly recommended as a supplementary pedagogical tool in beginning courses of Italian.

MARCEL DANESI
University of Toronto

Editor: Anthony S. Mollica

Literary, linguistic and pedagogical articles, book reviews, current advertisements and other material of interest to teachers of French, German, Italian, Polish, Russian, Spanish, Ukrainian, and English as second language, at all levels of instruction.

Subscription rates:

Regular	$20.00	Overseas	$25.00
Students	$15.00	Sustaining	$30.00
Institutions	$25.00	Patrons	$100.00

(U.S.A., same rates in *U.S. Currency*)

Canada's Voice in Language Teaching and Learning

Founded in 1944 by Dr. George A. Klinck.
Published regularly in October, January, March and May. Occasionally, a special supplementary issue is also published.
Cheques or money orders payable to *The Canadian Modern Language Review/La Revue canadienne des langues vivantes* should be sent to — Business Manager, *CMLR/RCLV*, 4 Oakmount Road, Welland, Ontario L3C 4X8 (Canada).
Sample copy of the journal will be sent on request.

Enclosed please find my cheque or money order for $_____ for a one-year subscription to *The Canadian Modern Language Review/La Revue canadienne des langues vivantes* (*CMLR/RCLV*), 4 Oakmount Road, Welland, Ontario L3C 4X8 (Canada).

Please begin my subscription with the October ☐, January ☐, March ☐, May ☐ issue.

please print

Name _____

Address _____

_____

City _____ Prov. / State: _____

Postal/Zip Code _____

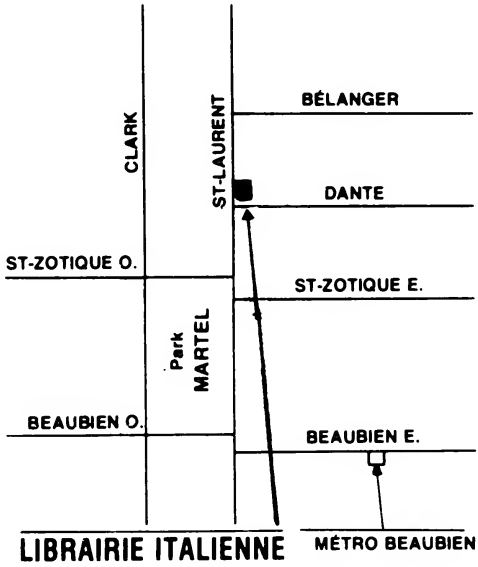
Signature _____

Date _____

Please return this portion with your payment. Thank you

LIBRAIRIE ITALIENNE LIBRERIA ITALIANA
I.C.P.R. Ltd.

6792 boul. St-Laurent, Montréal, Que. H2S 3E7
Tél. (514) 277-2955



I prezzi praticati sono uguali al valore in lire del libro

TUTTOLIBRI INC.

1477 Mansfield (de Maisonneuve) MONTREAL, Qué. H3A 1Y4
(514) 843-3263

We specialize in Italian books for Universities, Public Libraries, Cultural Groups, Individuals. Our team of experts ensures a quick response to orders in any area. Whether it is organizing a new Italian Collection or expanding and completing an existing one, we are the Dealer to depend on. We also guarantee reliable and prompt delivery.

Nous sommes en mesure de créer ou d'élargir et de compléter les collections de diverses institutions. Nous avons soigneusement étudié tous les détails afin de pouvoir honorer toutes les commandes, grandes et petites.

Restiamo a disposizione per eventuali ordini e nello stesso tempo desideriamo augurare alla rivista ed ai suoi collaboratori il più grande successo.

N.B. I libri sono offerti all'equivalente del prezzo di copertina italiano. (Es. Lire = 1 dollaro canadese)

La direzione

LETTERATURE D'AMERICA
RIVISTA TRIMESTRALE

ISPANOAMERICANA - ANGLOAMERICANA
BRASILIANA - TUTTAMERICA

Direzione: C. Giorcelli, D. Puccini, L. Stegagno Picchio, B. Tedeschini Lalli.

Abbonamento annuo: Italia L. 20.000
Estero $ 29

Abbonamento ad un solo numero e al numero complessivo « *Tuttamerica* »: Italia L. 14.000
Estero $ 19

Per abbonamenti: Bulzoni editore,
Via dei Liburni, 14, tel. (06) 4955207
00185 Roma

Conto corr. bancario, Cassa di Risparmio di Roma, Ag. 16, N. 112755

c/c p. n. 31054000 intestato a:
Bulzoni editore, Roma

TIRED OF TEACHING ENGLISH GRAMMAR IN YOUR ITALIAN CLASS?

Put this English grammar book in your students' hands and free yourself to teach Italian in the classroom.

ENGLISH GRAMMAR FOR STUDENTS OF ITALIAN

Sergio Adorni **Karen Primorac**

189 pp. ISBN: 0-934034-04-4

This paperback companion to your current textbook . . .

- **TEACHES** how to identify parts of speech
  —verbs
  —nouns
  —pronouns, etc.
- **SHOWS** how to determine function of words
  —subject
  —direct object
  —indirect object, etc.
- **EXPLAINS** basic grammatical concepts
  —conjugation
  —tense
  —agreement, etc.
- **COMPARES** key English structures *with* Italian equivalents
- **PROVIDES** numerous examples in both English and Italian

Ordering Instructions: Single copy orders US $5.00 each + $1.00 postage. Course adoption (10 + copies) discounted at 20% will be billed later.

The Olivia and Hill Press, Inc.
P.O. Box 7396 / Ann Arbor, Michigan 48107

HOLT, RINEHART AND WINSTON OF CANADA LIMITED

NEW FOR 1983

Primavera: *An Introduction to Italian*
Helen McFie, Maria Rosa Menocal and Luigi Sera

Text: I.S.B.N. 03-061564-X
Laboratory Manual. 03-062514-9

Tapes available on Loan for Duplication

FOR INFORMATION ON THIS AND OTHER ITALIAN TEXTS, CONTACT

Holt, Rinehart and Winston of Canada, Limited
College Division
55 Horner Avenue
Toronto, Ontario
M8Z 4X6

(416) 255-4491

ISSN 0226-8043